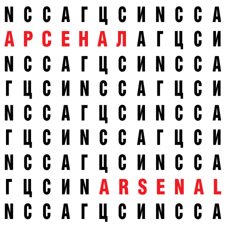
Московский концептуализм. Начало

Издание осуществлено в связи с выставкой «Московский концептуализм. Начало», проходившей в Нижегородском Арсенале 28 сентября — 2 декабря 2012 года

Каталог выставки

Куратор и редактор-составитель:
Юрий Альберт



Приволжский филиал Государственного центра современного искусства
при поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации
2014

Издание осуществлено в связи с выставкой «Московский концептуализм. Начало»

Арсенал, Нижний Новгород
28 сентября — 2 декабря 2012

Куратор выставки и редактор-составитель каталога:
Юрий Альберт

Приволжский филиал Государственного центра современного искусства и Юрий Альберт выражают благодарность за содействие в реализации проекта и подготовке настоящего издания:

Государственной Третьяковской галерее, Москва
и лично **Ирине Лебедевой**

Фонду культуры «ЕКАТЕРИНА», Москва
и лично **Екатерине и Владимиру Семенихиным**

Музею «Другое искусство» Музейного центра РГГУ, Москва
и лично **Юлии Лебедевой**

Московскому музею современного искусства
и лично **Василию Церетели**

Е.К.АртБюро, Москва
и лично **Елене Куприной-Ляхович**

а также:
Валерию Анашвили, Татьяне Вендельштейн, Георгию Кизевальтеру, Галине Зыковой, Елене Елагиной и Игорю Макаревичу, Ирине Наховой, Георгию Носкову, Борису Орлову, Игорю Пальмину, Елене Пенской, Владимиру Сычеву, Анне Федоровой, Людмиле Черной.

ISBN 978-5-94620-087-5

Содержание

Юрий Альберт
Московский концептуализм. Начало

К. и М.: А кто из вас знает, когда будет Биеннале следующая?
В. Г.: Где? В Венеции, что ли?
К. и М.: Да…
В. Г.: Не знаю…

Из разговора Риммы и Валерия Герловиных с Виталием Комаром и Александром Меламидом вечером 29 марта 1976 года[1]

Аполитичность, хайдеггеровская мутная и двусмысленная терминология, литературное жеманство и философское самовлюбленное позерство, бесконечные похороны авангарда, ускользание от прямых высказываний и понятных смыслов. Вам это ничего не напоминает? Да это же «московский романтический концептуализм» собственной персоной!

Анатолий Осмоловский[2]

Когда меня с кем-нибудь знакомят, часто говорят: «А это наш известный концептуалист Юрий Альберт». Но что значит слово «концептуалист» в 2012 году? И значит ли оно вообще хоть что-нибудь? Это профессия? Образ жизни? Почетное звание? Метод? Непонятно.

Я впервые услышал это слово в 1975 году, попав в мастерскую Виталия Комара и Александра Меламида, и оно сопровождало меня всю последующую жизнь, то радуя, то раздражая. В то время я был интеллигентным мальчиком, знавшим о существовании модернизма и мечтавшим после овладения основами изобразительного искусства делать что-то похожее на Ван Гога или Модильяни, — эти два художника очень волновали мое подростковое воображение. В общем, я нечетко, но определенно представлял себе, чем занимаются «настоящие художники» — создают «прекрасное» и «возвышенное», а обычные люди сначала их не понимают, но потом, после трагической и ранней смерти, воздают им должное, вешают их работы в музеи и поклоняются им.

В этой мастерской я увидел нечто, полностью противоречащее моим представлениям, возмутившее меня до глубины души, но при этом очень мне понравившееся. Все мои (а на самом деле не мои, а общераспространенные) представления об искусстве доводились здесь до логического конца, подвергались глумливому и циничному препарированию, и в таком препарированном виде предъявлялись зрителю. Все, что представлялось невнятной, но возвышенной истиной, оказалось набором неочевидных и относительных условностей.

После первого потрясения я понял, что сам процесс анализа и препарирования собственных представлений об искусстве куда увлекательнее и интереснее, чем унылая погоня за «прекрасным», к которой я к тому же не имел больших способностей.

Там же, у Меламида, я познакомился с участниками замечательной группы «Гнездо» — Геной Донским, Мишей Рошалем и Витей Скерсисом, а немного позже, в институте, с Вадимом Захаровым. В 1979 году я сделал первые работы, и с той поры могу считаться художником. Слово «концептуализм» продолжало постоянно мелькать в наших разговорах, и, главное, тогда мы точно знали, что оно значит. И свои работы мы (во всяком случае — я) считали концептуальными. Тогда мне казалось, что отличия между московским и западным концептуализмом почти нет. Сейчас я понимаю, что оно было. Правда, насколько помню, я с самого начала называл себя в наших разговорах постконцептуалистом или даже метаконцептуалистом. Просто потому, что, когда я начинал, классический англо-американский концептуализм уже кончался, а концептуализм наших учителей, Комара и Меламида, был другим — постмодернистским. Мы знали, что концептуализм уже давно существует, и учитывали это в своей работе.

***

Последнее время я часто сталкиваюсь с утверждением, что так называемый московский концептуализм — не совсем концептуализм, что этим словом обозначают довольно расплывчатый круг художников и работ. Также довольно распространенным является мнение, что московский концептуализм — крайне замкнутая, напоминающая секту группа художников, специально использующая витиеватый язык, понятный только посвященным. Сегодня, когда произносят это слово, кажется, подразумевают такой же неочевидный и невнятный набор условностей, какой был у меня в голове в 1975 году. Я часто сталкиваюсь с этим, встречаясь со студентами. Обычно принято говорить о литературоцентричности, сектантской замкнутости, эзотеричности, склонности к занудным и витиеватым комментариям и культивируемой непонятности «московского концептуализма». Большинство «взрослых» критиков тоже оперируют этим набором штампов. Концептуализмом в художественном быту называют всякое заумное, непонятное и работающее с текстами искусство. Очень характерной в этом смысле является фраза Анатолия Осмоловского, использованная в эпиграфе.

***

С другой стороны, я также вижу, что многие, на мой взгляд, важные факты и работы, имеющие непосредственное отношение к истории концептуализма в России, забываются и вымываются из обсуждения. Несмотря на то, что московский концептуализм давно уже считается классикой, начальный период его истории до сих пор не ясен, не изучен, и наши знания о нем — скорее мифы и легенды. Конечно, можно сказать, что все течения в искусстве, от импрессионизма до арте повера и московского акционизма — просто красивые легенды. Но, как и любые легенды, они основаны на реальных фактах, которые можно обсуждать. Эта выставка — попытка открыть такое обсуждение и дать для него материал.

***

На мой взгляд, концептуализмом называется такое искусство, главная задача которого не создание произведений, а выяснение экспериментальным путем, что такое произведение, что такое искусство, построение работающих (или неработающих) моделей искусства. Это искусство аналитическое, внеэстетическое и внеобразное.

Концептуализм не имеет отношения к работе с текстом, так же как не имеет отношения к работе с пространством или формой. Его интересует, как текст, форма или объект могут стать произведениями, и как они в качестве произведений функционируют в системе искусства.

Конечно, это определение одностороннне, но любое направление в искусстве или науке можно назвать, пользуясь словами Лидии Гинзбург, «системой плодотворных односторонностей».

С этой точки зрения большинство из того, что у нас называется и называлось концептуализмом, таковым не является. В 1970-е годы это слово стало в России просто синонимом любого современного рефлексивного искусства. Я думаю, что если мы будем поодиночке перебирать так называемых «московских концептуалистов», то почти никто из них не выдержит проверки на «концептуальность». С другой стороны, под это жесткое определение не подходит и большая часть европейского концептуализма, а он ближе к московскому. Концептуалист — не почетное звание, а всего лишь искусствоведческий термин, с помощью которого можно попытаться что-нибудь лучше понять. Во-первых, важно то, как художники сами себя называют и почему. Во-вторых, принадлежность к какому-либо течению определяется тем, что у этих художников общего. Творчество каждого отдельного художника принадлежностью к направлению не исчерпывается.

Я согласен, что «московский концептуализм» не всегда и не совсем концептуализм. Но ведь и русский футуризм совсем не футуризм. Хотя и тот и другой имеют непосредственное отношение к своим западным прообразам. Можно обсуждать, как западный концептуализм повлиял на русский, и был ли он правильно понят. Возможность получать информацию и «подвергаться влиянию» была, хотя и весьма ограниченная. Другое дело, что информация была весьма отрывочной и часто понималась неадекватно именно в силу разных жизненных условий, да и просто плохого знания языков. Но все-таки очень важным фактором было именно то, что «московские концептуалисты» знали о существовании «западного» концептуализма и старались как-то определить себя по отношению к нему. Недаром Римма и Валерий Герловины в 1977 году, поместив свои фотографии в альманахе «Метки», подписали их «постконцептуализм»[3]. Интересно, что многие из художников в интервью говорят о «концептуальном стиле», подразумевая тексты или фотографии с подписями. Можно предположить, что разглядывая журналы на непонятном языке, они просто хотели сделать что-то похожее, «что-то в этом стиле», одновременно пытаясь объяснить самим себе, что же это значит. Непонимание оказалось очень продуктивным. А сама проблема понимания/непонимания стала одной из основных в московском концептуализме.

***

Отличия между двумя ветвями концептуализма определялись разными условиями возникновения — русский концептуализм возник совершенно на другом фоне, чем западный. На Западе был пройден большой путь редукции визуального языка, и концептуализм закономерно возник тогда, когда редуцировать было уже практически нечего, и последним логическим шагом было спокойное комментирование и документирование сложившейся ситуации. Англо-американский концептуализм самоопределялся по отношению к минимализму, поп-арту и, в более далекой перспективе, абстрактному экспрессионизму, которые к тому времени стали уже нормативным фоном. У нас же в 1970-е годы фон для современного искусства был совсем другой: советская официальная живопись, неофициальная модернистская живопись, и где-то далеко — современное западное искусство, которого никто живьем не видел.

Московские художники были оторваны от международного контекста и наблюдали его отрывочно и со стороны, постоянно додумывая неизвестные им факты и находя (часто неверные) объяснения увиденному. Это дало некоторым из них возможность осознать такую позицию стороннего наблюдателя эстетически и сделать сторонний взгляд основой своей работы.

«Московский концептуализм» должен был реагировать, вступать в диалог и соответствовать двум совершенно несовместимым контекстам — местному и воображаемому западному. Отсюда и его очевидная психопатологичность и естественный в такой ситуации постмодернизм. Собственно говоря, концептуализм (не только московский) и есть последнее течение высокого модернизма и первое течение постмодернизма. К концу 1970-х уже был создан свой контекст, своя традиция, и я не помню, чтобы мои друзья говорили о советской живописи или нонконформизме как о чем-то актуальном. В этом смысле действительно преломной была деятельность группы «Гнездо». Нам было достаточно «Запада» и «круга МАНИ»[4], а это вещи куда более совместимые.

***

В процессе подготовки выставки и книги я взял интервью у многих участников этого течения, хотя, к сожалению, не у всех. Я не смог уже поговорить со Всеволодом Некрасовым, Вагричем Бахчаняном и Дмитрием Приговым, но решил опубликовать два текста — важную статью Некрасова и ранее не публиковавшееся интервью Георгия Носкова с Приговым. Также я добавил пару текстов из малоизвестного самиздатского альманаха «Метки».

Версии, высказанные участниками процесса, происходившего сорок лет назад, сильно различаются. Это говорит о том, что московский концептуализм, особенно вначале, не был един. Раньше я, как и многие, думал, что была какая-то единая компания «протоконцептуалистов», впоследствии расколовшаяся на две или три ветви. Сейчас я знаю, что было не так. По интервью видно, что тенденции, которые

можно было бы идентифицировать с этим направлением, возникли в трех независимых группах. Это группа, которую когда-то условно называли «Сретенский бульвар»: Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Иван Чуйков и другие; Виталий Комар и Александр Меламид со своими учениками Геннадием Донским, Михаилом Рошалем и Виктором Скерсисом; а также компания, больше связанная с поэзией и филологией: Римма и Валерий Герловины, Андрей Монастырский, Лев Рубинштейн и другие. К середине 1970-х эти компании перезнакомились, некоторые эмигрировали, а некоторые перегруппировались, и только тогда возникла та общность, которую мы теперь называем московской концептуальной школой. Примерно тогда же была написана знаменитая статья Бориса Гройса, намеренно или ненамеренно отделившая одну часть раннего концептуализма от другой и выделившая его «романтическую» составляющую.

***

Важно, что эти художники — представители разных поколений, каждое из которых — со своим бэкграундом.

Кабаков, Булатов и другие родились в тридцатые годы. Это поколение застало сталинскую эпоху с ее постоянным страхом, и поэтому экзистенциалистская тематика страха и освобождения так часто проступает в их работах. Они получили образование еще в сталинской академической традиции, в которой «Большая Картина» была вершиной изобразительного искусства. От этой традиции они долго и трудно шли к современному искусству, последовательно проходя все модернистские стили, но картина всегда оставалась для них тем, от чего они отталкивались. Хотя все художники этого поколения (кроме Ивана Чуйкова) говорят о литературности как главном отличительном признаке московского концептуализма, мне кажется, что их связь с картиной гораздо важнее.

Литературность тут скорее средство борьбы с Картиной, то, что ее подсознательно вытесняет и замещает. Собственно, русская традиция, в которой картина не очень отличалась от романа и рассматривалась в первую очередь с точки зрения сюжета, давала возможности и основания для такого подхода. С другой стороны, почти все они зарабатывали детской книжной иллюстрацией. Навыки и приемы иллюстрации они использовали в своем искусстве, применяя их для разрушения Картины.

Комар и Меламид (как и Пригов, появившийся в этом кругу несколько позже) родились в сороковые годы и учились в Строгановском училище во времена хрущевской оттепели. Это было время разрушения «Большой Картины» и торжества «декоративно-прикладного искусства». Строгановка — наследник ВХУТЕМАСа, и обучение там было прикладным. Там учили не на художников, а на дизайнеров и оформителей, учили не единственно верному стилю, а различным стилизациям. Поэтому переход к полистилистике был для этих художников естественным и не очень травматичным. Не менее важно, что это была эпоха анекдотов — о кукурузе, Чапаеве, Хрущеве и т. д., которые стало можно рассказывать без страха пропасть на несколько лет. И анекдот стал для этого поколения важной формообразующей матрицей. Может быть, отсюда же нелюбовь к теории и стихийный постмодернизм. Работы этого поколения основаны не на страхе и его преодолении, а на смехе над тем, что уже перестало быть страшным. Именно поэтому они куда меньше экзистенциальны, «духовны» или метафизичны, но куда более социальны, и следовательно — смешны. В своей книге Ян Левченко пишет: «В отличие от драматического и/или травматического опыта, взывающего к активному сопереживанию, комический возбудитель апеллирует к интеллекту, а не к душе. <…> Смех — явление социальное, заразительное, независимо от “причины” и “содержания”, и безразличное к любым проявлениям интимного»[5], и затем цитирует Эйхенбаума: «Можно утверждать, что эмоция смеха, как “формальная”, не связанная с душевной жизнью и ее индивидуальными оттенками, а свидетельствующая лишь о реакции на впечатления извне, специфична для эстетического восприятия»[6]. У этого поколения концептуализм органично связан с соц-артом.

Третья группа — в основном литераторы или филологи: Герловины, Рубинштейн, круг группы «Коллективные действия» (КД). Они сформировались уже в 1970-е, в эпоху брежневского застоя и относительного благополучия, когда не было уже ни страха, ни надежды, и казалось, что Советский Союз будет существовать вечно. Это застывшее время располагало к кабинетным занятиям и философским спекуляциям. Они оказались наиболее близки к западной версии концептуализма и постминимализма. Как многие западные художники, они пришли к концептуальному искуству от поэзии, так же увлекались современной философией, дальневосточной культурой и буддизмом. Именно эта группа была связана с современной музыкой — Джон Кейдж, минималисты и т. д. И именно эта группа оказалась максимально далека от советской художественной традиции — как от ее преодоления через экзистенциализм, так и от ее приятия через смех.

Из этой схемы вырывается группа «Гнездо» (Г. Донской, М. Рошаль и В. Скерсис). По возрасту они были моложе всех, но волей случая попали в поколение соц-артистов. К тому же у них практически не было традиционного художественного образования, «мешавшего» их старшим коллегам. Не случайно именно эти ученики Комара и Меламида первыми стали делать произведения, полностью порвавшие со всем тем, что раньше ассоциировалось с искусством и эстетикой: «картина», «образ», «пластические ценности», «композиция», «форма», «красота» и т. д. Я думаю, что они были самыми радикальными художниками десятилетия.

***

Необходимо сказать несколько слов о связи между московским концептуализмом и соц-артом. Многие художники причисляются и к тому, и к другому течению. И совершенно обоснованно. Отношения между

этими направлениями напоминают отношения между концептуализмом и минимализмом на Западе — от полного смешения до принципиального противопоставления.
Я думаю, что одним и тем же словом «соц-арт» мы называем две взаимосвязанные, но разные вещи. Во-первых, направление в современном русском искусстве, появившееся, как и всякое другое художественное движение, из поиска своего языка и своего стиля, и на том материале, который был вокруг. Этот соц-арт близок к американскому поп-арту, построен на присвоении языков массовой культуры и представлен такими художниками, как Александр Косолапов, Леонид Соков, Борис Орлов, Ростислав Лебедев и, отчасти, Дмитрий Александрович Пригов. А во-вторых, есть соц-арт как некий, не побоюсь этого слова, «концептуальный» проект, придуманный Комаром и Меламидом, и подхваченный их учениками из группы «Гнездо», и, позднее, тем же Приговым. Разница в подходе и методе.
Первые, как и их американские коллеги, использовали языки массовой культуры для создания своего искусства. Их работы — вещи больших мастеров с индивидуальным пластическим подходом. Авторов всегда можно узнать по стилю и невозможно перепутать.
А как делались работы Комара и Меламида? Ничуть не лучше тех стендов и лозунгов, которые они имитировали: с точки зрения пластики, композиции и прочего, это абсолютная халтура. Их соц-артистские вещи — это нехудожественные вещи, остатки проекта, и в этом смысле Комар и Меламид изобрели и привнесли в современное искусство подход принципиально нехудожественный и проектный. Собственно, настоящим их произведением была идея создания нового направления с заданными параметрами и характеристиками, а отдельные «работы» носили характер демонстрационных моделей, доказывающих, что придуманное ими направление жизнеспособно.
Такое смещение статуса произведения искусства кажется мне очень важным и до сих пор недооцененным вкладом в современное искусство. Также очень важно, что Комар и Меламид работали вдвоем и делали работы от имени придуманного безымянного художника (на двери их мастерской висела табличка «Известные художники 70-х годов XX века, Москва»).
Можно сказать, что Комар и Меламид, не будучи соц-артистами, придумали соц-арт, а другие художники, независимо от них, пришли к соц-арту и стали соц-артистами.
Ирония соц-арта была направлена не только и не столько против соцреализма, она подвергала сомнению и любые альтернативы, любую претензию художника на то, что истина говорит на языке его стиля. Когда Комар и Меламид писали Сталина в классической манере или график роста поголовья свиней голубовато-розоватым импрессионистическим мазком, это была дискредитация не только советской власти, но и истории искусства как таковой. Все достижения живописи оказывались ничем не лучше (но и ничем не хуже) простого советского плаката.

Даже те зрители, которым соц-артистские работы нравились как хорошие антисоветские анекдоты, не были готовы признать их в качестве серьезных произведений искусства. Они точно знали, что произведение искусства не может быть смешным. Наибольшее отторжение вызывала демократизация и развенчание исключительности искусства и художника.

***

Вообще, вопреки распространенному мнению, одним из главных новшеств, связанных с появлением концептуализма в России, была резкая демократизация искусства. Под демократизацией я понимаю открытость и принципиальную объяснимость произведений. В 1960-е годы, насколько я понимаю, господствовала идея произведения искусства как чего-то принципиально неописуемого и необъяснимого. На любые вопросы художник мог ответить: «Я так вижу!», и было понятно, что объяснения тут не нужны. Или он мог утверждать, что при изготовлении картины его рукой водили высшие силы, требовать объяснения у которых тоже бесполезно. Можно было обсуждать природу этих высших сил — ангельскую или демоническую, но не сами картины.
В 1970-е годы необходимость объяснять, как друзьям, так и недоумевающей публике, чем они занимаются, вынуждала художников включать возможные объяснения и реакцию на них в свои произведения, делать работы, объясняющие самих себя, — а это и есть концептуализм. Всегда можно было спросить художника, что он имел в виду и что хотел сказать своей работой, и художник был готов это объяснить. Объяснимость была заложена в структуру работ. Недаром все художники 1970-х в своих рассказах вспоминают показы в мастерских как характерную черту времени. Важно также, что появился зритель, в основном так называемая техническая интеллигенция, который такие объяснения готов был выслушать.

***

В заключение хочу сказать, что я — не исследователь, стоящий над схваткой и беспристрастно описывающий прошедшее. Но я и не просто художник. Как всякий концептуалист, я всего лишь топчусь на вспаханной пограничной контрольно-следовой полосе между теорией и практикой. Поэтому я считаю себя вправе курировать выставки и писать статьи, не соблюдая при этом правил научного приличия. Моя интерпретация истории русского концептуализма не претендует на объективность и является авторским высказыванием, и я считаю себя вправе почти не ссылаться на другие исследования. И, конечно, мой текст не более объективен и «научен», чем текст любого из взятых мной интервью, и я подозреваю, что большинство «московских концептуалистов» во многом со мной не согласится.

***

Я очень благодарен всем, кто принял участие в этой выставке и книге. В первую очередь — Елене Беловой, Анне Гор и Алисе Савицкой,

которые с энтузиазмом приняли идею выставки и приложили к ее осуществлению намного больше энергии, чем я сам.
И конечно, моим друзьям — всем художникам и теоретикам, давшим на выставку свои работы и потратившим время на интервью, а также помогавших советами.

1 Альманах «Метки». — 1977. — № 6.
2 Гутов Д., Осмоловский А. Три спора / Д. Гутов, А. Осмоловский. — Москва: Grundrisse, 2012.
3 Альманах «Метки». — 1977. — № 6.
4 МАНИ (Московский архив нового искусства) существовал в виде собранных в папки текстов и репродукций работ художников и теоретиков искусства круга московского концептуализма. Каждый выпуск «издавался» в пяти экземплярах, которые распределялись среди участников. Всего с 1981 по 1986 годы было собрано пять выпусков.
5 Левченко Я. С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии / Я. Левченко. — Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. — (Исследования культуры). — С. 53–54.
6 Эйхенбаум Б. М. Размышления об искусстве: Искусство и эмоция // Жизнь искусства / Б. М. Эйхенбаум. — 1924. — № 11. — С. 8.



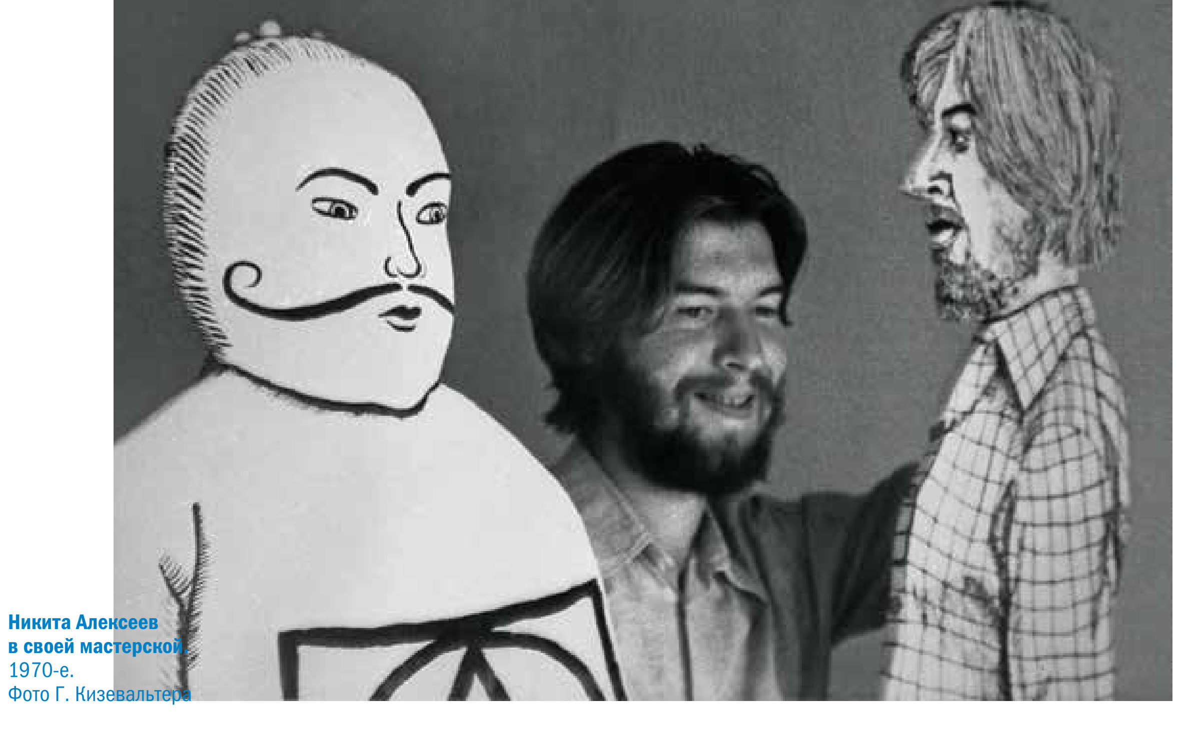
Виды выставки
«Московский концептуализм. Начало».
Фото Ю. Альберта (с. 15) и В. Ефимова (с. 16–23)


СЛАВА
КПСС









Никита Алексеев в своей мастерской.
1970-е.
Фото Г. Кизевальтера

Интервью с Никитой Алексеевым

8 января 2011, Москва

Юрий Альберт: Когда ты в первый раз услышал слово «концептуализм»?
Никита Алексеев: Точно сказать не могу, но полагаю, что году в 1973-м, может быть, в 1974-м.
От кого?
Тогда все общались, и какие-то появлялись сведения о художниках. В большей степени через музыку. Знали, например, о Джоне Кейдже. Дюшан также более-менее был известен. И нечасто, но доходили журналы о западном искусстве. Но я потом понял, что восприятие у нас было сильно искаженное, потому что, я думаю, про Витгенштейна мало кто в Москве тогда слышал. А сам понимаешь, что то, что я на самом деле считаю концептуализмом, очень сильно замешано на Витгенштейне. А у нас крутились совершенно другие имена.
Может, только Кошут интересовался Витгенштейном? А остальные читали про дзен-буддизм какой-нибудь, там же параллельно появилось довольно много людей.
Но я-то считаю, что нужна какая-то точка отсчета и настоящий концептуализм — это *Art & Language*.
А как вы себя соотносили в то время с этим понятием?
Мы мало что вообще понимали, как я теперь вижу.
А тогда? Считали, что занимаетесь примерно тем же самым, или нет?
Грубо говоря, тогда были понятия «абстрагон», «сюр» и «концепт». Что такое «концепт», никто толком не понимал, но считалось, что это — если есть какие-то абсурдные действия и текст. И, предпочтительно, нет живописи. Потом, бесспорно, сильное влияние Кабакова. Сейчас я к нему потерял интерес полностью: я отдаю должное его мастерству, но он стал мне просто неинтересен, а тогда — конечно.
А он произносил это волшебное слово?
Я не помню. По-моему, да, ведь были же семинары у Чачко, и у него в мастерской мы сидели. По-моему, да.
Когда я в 1975 году попал в мастерскую Виталия Комара и Александра Меламида, они уже вовсю называли себя концептуалистами.
Вот я и говорю: 1974 или 1973 год, когда появилось это слово.
Понятно, что многие художники, принадлежащие к московской концептуальной школе, даже при сильном растяжении этого понятия, никакими концептуалистами не являются. Они – явно члены этого круга, общности, но никакие не концептуалисты. Ты тоже так думаешь?
Абсолютно. Я считаю, что многие просто по недоразумению называются концептуалистами. Паша Пепперштейн или Виктор Пивоваров. Пивоваров просто замечательный художник, использующий некоторые инструменты, обычно считающиеся концептуалистскими: тексты, отстраненность, персонажный автор и так далее, но все это не является исключительным достоянием концептуализма.
В классическом концептуализме даже совсем не является.
Кроме текста.
Может быть, это был синоним всякого рефлексивного современного искусства, названного самым модным на тот момент словом?
Ну, конечно, потому что если что-то и сближает «московский концептуализм» с тем, что я действительно считаю концептуализмом, — это рефлексия, необходимость думать, перед тем как делаешь и перед тем как смотришь.
Мог бы ты в нескольких словах описать, что ты считаешь концептуализмом?
Безусловно, работа с означающим и означаемым, прежде всего — зияние между двумя этими явлениями.
А зачем?
Ну как, зачем вообще искусством занимаются? Любопытство, наверно.
То есть, это такие структуралистские дела?
Конечно. Вот, скажем, Андрей Монастырский, которого я действительно считаю концептуалистом, какое его главное достижение? То, что он свое безумие великолепно канализовал в какие-то очень ясные и строгие структуры. Потому что подоплека, очевидно бредовая, совершенно иррациональная, не то что одетая в какие-то строгие одежды, а именно конвертированная в какую-то ясность.
То есть, в этом случае, безумие – это означаемое, а структура – означающее?
Ну да, скорее так.
Мне Андрей сказал, что много информации шло через тебя, потому что ты, как владеющий английским языком, сидел в Библиотеке иностранной литературы и что-то там вычитывал?
Может быть, немножко, точно так же, как Иван Чуйков — один из немногих, кто тогда знал язык. Известно, что они собирались и он пере-

водил тексты из журналов, не знаю, что тогда было... *Art in America*?

У Комара с Меламидом был *Artforum*. Вот был итальянский футуризм и был русский футуризм – понятно, что это разные вещи, но они недаром называются одним словом. Есть «импрессионизм» и есть «русский импрессионизм» – еще более сомнительно, но тем не менее, какая-то связь есть. То есть люди из кучи возможных самоназваний почему-то выбрали именно такое.

Я тебе скажу весьма спорную вещь. Ты упоминал «русский импрессионизм» — его у нас практически не было, это, на мой взгляд, какие-то поздние подделки под французов. Я уверен, что любое искусство реалистично, и живопись импрессионистов реалистично отображает французскую природу. Арсеналом импрессионистов отображать русскую природу — глупо, это не соответствует сущности русской природы. Точно так же классический концептуализм *Art & Language* изумительно отражает общественную ментальную конструкцию английского и американского общества, в своей основе протестантского. А наша почва совершенно этим не унавожена, и здесь концептуализм настоящий вырасти и не мог бы.

Я недавно читал статью Бенджамина Бухло[1], где он говорит, что эстетика концептуализма, если тут можно говорить об эстетике, – это эстетика корпоративно-бюрократическая.

Но в Советском Союзе не было корпораций. Бюрократия была.

Поэтому, может быть, и Кабаков такой «бюрократический».

Ну да, и коммунальная эстетика тоже. Бухло прав, потому что это эстетика больших индустриальных корпораций.

Перекладывание бумажек. Сейчас ты говоришь, что не имеешь отношения к концептуализму, но тогда ты осознавал себя причастным к этому большому международному движению?

Тогда мне казалось, что я к этому имею непосредственное отношение, но чем старше я становился, тем больше понимал, что отношение это весьма и весьма косвенное. Я не отрекаюсь, потому что концептуализм мне дал очень многое, но, в отличие от многих наших друзей и коллег, как я теперь понимаю, я сформировался очень поздно: начал делать то, что я могу считать своим, только где-то в конце 1980-х — начале 1990-х годов.

Ты хочешь сказать, что «Семь ударов по воде» или эти маленькие вещи из оргалита[2] – это еще «не твое»?

Наверно, там можно меня как-то различить. Но думаю, что в «Семи ударах» — нет, хотя сейчас все с ними носятся. Я понимаю, что по тем временам это работа новаторская, у нас такого не делалось еще, но эту работу мог бы запросто сделать кто-нибудь другой.

В каком-то смысле это признак любого периода «бури и натиска», когда все носится в воздухе. «Черный квадрат», в принципе, тоже мог нарисовать кто-нибудь другой.

В море тоже мог залезть кто-нибудь другой. Гога Кизевальтер мог палкой по воде бить, а так — Гога фотографировал, а я бил палкой по воде.

Но идея была твоя?

Да идеи никакой не было, в сущности.

Ты хочешь сказать, что сначала была фотография, а потом – идея?

Просто сидели на берегу, надо чем-то заняться, нашел я палку, которая валялась рядом. Ну вот решили, что надо бы искусством позаниматься. Уверяю тебя, что никакой глубокой идеи под этим не было. Было, естественно, что-то по поводу дзена, что-то кейджевское.

На самом деле, как ни странно, глубокой идеи не стоит и за многими классическими концептуалистскими работами: все идеи, я бы сказал, неглубокие. Есть одна общая глубокая идея, но за каждой конкретной работой вполне простые мыслительные операции. Как ты думаешь, в чем отличие между тем, что мы называем «классическим концептуализмом» и тем, что мы называем «русским концептуализмом»?

Какая-то психоделичность, наверно, потому что, посмотри: даже у Кабакова в ранних работах все эти летающие люди, сидящие в шкафу персонажи и прочее. Это, конечно, корнями имеет Хармса, Достоевского, — то, что для западных концептуалистов, я думаю, совершенно бессмысленно.

Хотя, например, французские концептуалисты тоже рациональны, но рациональны совершенно по-другому – Кристиан Болтански и другие.

Да, и Марсель Бротарс, который, не знаю, концептуалист или нет, но он тоже, в общем, мистический персонаж. Но я говорю об *Art & Language*.

Как ты думаешь, важно ли было то, что наш концептуализм был после англо-американского, и вы знали об этом?

Ну конечно, ведь довольно большой был промежуток, лет шесть-семь — существенно. Но при этом, наверное, по молодости и наглости, нам тогда это не очень было важно. Здесь не было подражания абсолютно.

Я не про подражание, но про рефлексию на то, что уже сделано.

Была рефлексия, и при этом — чувство полноценности.

Что вы в одном потоке?

Да. Но при этом чувство, как у русских футуристов по отношению к итальянцам, что мы все-таки другие.

У меня есть теория: если западный концептуализм ориентировался на поп-арт, минимализм и абстрактный экспрессионизм, то наши ориентировались на три несовпадающих контекста – соцреализм, неофициальное искусство и западное искусство.

Общим фоном тогда, в конце 1960-х, был доморощенный сюрреализм и совершенно невнятная абстракция, по большей части.

Внутри неофициального искусства?

Да. Официальное искусство, может быть, Комара с Меламидом или Кабакова интересовало, но что касается меня, Монастырского и некоторых других, уверяю тебя, что это для нас не существовало в принципе. Я все-таки долго учился искусству, и оно меня всегда интересовало, а Андрей несколько из другой области. Я же помню, как в начале 1970-х годов он, по-моему, абсолютно всерьез относился к художнику Лисунову из Питера. Не слышал про такого? Это такой питерский персонаж, который рядился дьяволом, красил веки фиолетовой краской, — для Андрея он был культовой фигурой. А рисовал картинки, которые, как я потом понял, очень подходят для обложек фэнтези: лошади с перепончатыми крыльями и сисястые девушки, а вокруг — кос-

мическая муть. Я совершенно не могу себе представить, чтобы Кошут, даже в юности, принимал во внимание что-нибудь такое. Конечно, он рефлексировал на Поллока, де Кунинга и так далее.

Он Кавара, кажется, рисовал что-то подобное. Ранний Кавара – это сюрреализм, какие-то странные черно-белые фигуры.

Может, там какая-нибудь японская традиция? А Андрей тогда носился с такими, на мой взгляд, идиотами, вроде Мамлеева. Так что подоплека, конечно, была совершенно другая, чем на Западе.

Может быть, нам кажется, что мы знаем, какая была подоплека на Западе?

Конечно, мы знали очень мало, вернее, мы знали очень отобранную информацию. Я думаю, что у тебя, как и у меня, был почти шок, когда ты очутился на Западе и увидел, что большая часть современного искусства — говно. Мы видели только то, что попадало в большие журналы и, соответственно, проходило кучу разных фильтров.

Какие персоны, точки на твоей ментальной карте были тебе важны?

В Москве?

Сначала – в Москве, потом – вообще.

Ну, в Москве, безусловно, Монастырский, Лев Рубинштейн, Иван Чуйков — как я с ним познакомился и увидел работы, до сих пор очень ценю. Ну, конечно, Кабаков, но что касается Эрика Булатова и Олега Васильева… Я совершенно ими не затронут. То же можно сказать о Комаре и Меламиде. Интересно, но чужое совсем.

А иностранцы?

Мне дико нравился на репродукциях Дэн Флавин, вообще минимализм, но когда я это увидел в конце 1980-х «в натуре», я понял, что я это все неверно понимал. Для того, что мне казалось крайне нематериалистическим искусством, — того, что делали Дональд Джадд, Флавин, — очень важна фактура, очень важна тактильность. Мне сразу понравился Леонид Соков, хоть он и не имеет отношения к концептуализму: на мой взгляд, замечательные скульптуры, и очень веселые. И Михаил Рогинский.

А было ощущение, что, скажем, Рогинский или Соков тебе нравятся, но занимаются чем-то другим? Или было так мало народа, что эти различия не были важны?

Рогинский и Соков сами по себе — разные люди. Конечно, они совершенно другие, чем я, но это не мешало и не мешает мне их обожать.

Я имею в виду другое. Мне нравится Рогинский, но в пределах современного искусства он занимается чем-то совсем другим. А, условно, Герловины могут мне и не нравиться, но они занимаются чем-то близким мне. Я имею в виду такого рода различия, типа: «мы – математики, а он – физик».

Понимаешь, Герловины мне как раз не очень нравились, мне кажется, что они все делали и делают по каким-то прописям современного искусства. Как положено.

Тем не менее, они были важными фигурами?

По-моему, не очень. Мы общались и дружили, и к Римме, и к Валере я отношусь с симпатией, хотя и не видел их бог знает сколько лет, но как художники они почему-то на меня абсолютно никак не действовали. Так же как и Комар и Меламид. Алика я знаю хуже, а с Виталием мне приятно всегда поболтать, но их искусство для меня всегда было каким-то анекдотичным.

Странно, я воспринимаю его как глубокое и даже трагичное. Но, в отличие от Кошута и других концептуалистов и минималистов, которые были последними модернистами и делали все с дико серьезными физиономиями, они были сразу постмодернистами.

Может быть, я как раз и есть модернист, потому что для меня то, что я делаю — очень серьезно.

Для меня модернизм – вера в то, что ты находишь какой-то истиный язык и начинаешь на нем что-то важное сообщать людям.

Я только этим и занимаюсь, прекрасно понимая, что практически это невозможно и бесперспективно, обречено на поражение. Я пытаюсь говорить от первого лица.

Тут даже не в первом лице дело.

Для меня именно это очень важно.

Когда я говорю про модернизм, я имею в виду такое сознание, когда человек говорит: «О! Я нашел, ребята! И теперь будет только так!».

Этого я абсолютно лишен.

А вот у Кошута это есть.

Конечно, у меня, разумеется, нет. Я, скорее, последователь Умберто Эко, который понимает, что конечного смысла ни в чем нет, но при этом, будучи агностиком, ни в коем случае не католиком, всегда оставляет какую-то надежду, что истинное высказывание возможно. Себя он постмодернистом не считает.

Так это и есть постмодернизм. Пригов говорил, что постмодернизм – это сомнение в истинности собственого высказывания, встроенное в это высказывание. Кстати, статья Гройса про «московский романтический концептуализм»[3] как-то «поменяла мир»? Я имею в виду, для «своих» объяснила что-то?

Мне трудно вспомнить. Но была радость, что в первый раз про нас написали. Это же была одна из первых публикаций, и очень важно, что написано было своим человеком. Тогда это было очень радостно, хотя довольно быстро я стал внутренне полемизировать с Гройсом.

Что было предметом полемики?

Вот этот странный оксюморон — «романтический концептуализм», куда он запихнул абсолютно разношерстную публику. Там и Инфанте, и Чуйков, и Монастырский…

Но, может быть, на тот момент они как-то объединялись?

Уж точно не романтизмом.

Романтизм – довольно многозначное понятие. Перечитав эту статью, я подумал, не было ли это противопоставлением одной ветви (романтической) другой ветви (не очень романтической)? Он же не включил туда ни «Гнездо», ни Комара с Меламидом. Может, он просто их тогда не знал?

Я думаю, знал, но тогда уже было противостояние — лагерь вокруг Кабакова и лагерь вокруг Комара и Меламида.

Вокруг Комара и Меламида был ровно три человека – Донской, Рошаль и Скерсис.

Так это воспринималось.

То есть ты думаешь, что было такое разделение? Сейчас многие воспринимают это как нечто единое.

Нет, тогда мы знали, что вот эти — совсем из «другой оперы».

А как ты думаешь, выставка, которую я готовлю, – это важно?

Мне было бы интересно ее увидеть, но я как-то оторвался от этого, на самом деле.

Мне кажется, что для нас начало 1970-х – довольно важный период, в котором стоит разобраться. Как 1960-е в Америке и Европе. Ведь это время изменило лицо того, что мы называем русским современным искусством.

Согласен. Ты меня спросил — интересно мне это или нет. Возможно, дело в моей личности. Я, например, совершенно лишен страсти к архивированию и коллекционированию, мне это никогда не нравилось и не нужно было. В отличие, например, от Вадима Захарова, который без этого не может жить.

Ну и от меня. Когда этот героический период закончился? Когда искусство поменялось?

Я думаю, это совпало с перестройкой. Годом раньше, годом позже. 1985—1986 год.

Каких художников я должен включить в выставку?

Мне кажется, что до «мухоморов».

Я примерно так и думал: десять лет, которые изменили мир. Мирок.

1 Buchloh Benjamin H. D. Conceptual Art 1962—1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October / Benjamin H. D. Buchloh. — Winter, 1990. — Vol. 55. — pp. 105—143.

2 Никита Алексеев. Серия «Поэзия вещей», 1976.

3 Гройс Б. Московский романтический концептуализм // 37 [машинописный журнал] / Б. Гройс; [перепечатано в журнале «А-Я». — Париж, 1979. — № 1]. — Ленинград, 1978. — № 10.



Михаил Рошаль, Иосиф Бакштейн и неизвестные в квартире М. Рошаля во время акции «Материализация Комара и Меламида».
5 сентября 1978.
Фотограф неизвестен

Интервью с Иосифом Бакштейном

18 января 2012, Москва, мастерская Ильи Кабакова

Юрий Альберт: Как ты думаешь, когда у нас появилось то, что можно хоть с какой-то натяжкой назвать концептуализмом?

Иосиф Бакштейн: Могу сказать, что я был причастен к зарождению концептуализма, начиная с 1959 года, когда пошел в московскую школу № 652, в 8-й класс. Я был в классе «А», а несколько интеллигентных мальчиков училось в 8-м «Б», и один из них был Алик Меламид. Мы дружили, потом перешли в другую школу, № 120, между улицей Вавилова и Ленинским проспектом, которую и окончили. И потом мы периодически встречались, поскольку жили недалеко друг от друга, и где-то с середины 1960-х уже виделись практически каждый день. Поэтому я общался с Аликом все это время достаточно подробно, и мы с ним беседовали об искусстве. Потом я познакомился и с Виталием Комаром. Алик жил на углу Ленинского и Ломоносовского, где был магазин «Изотопы». Помню, в 1969 году мы ездили на какую-то дачу с приятелями, и он — тогда еще довольно традиционный художник — мой портрет написал, не знаю, правда, куда он делся. Потом что-то с ним произошло, и он выработал совершенно новое мировоззрение, и в 1972 году состоялась первая акция — инсталляция «Рай». Не помню, видел ты или нет, но это было такое событие, значение которого надо еще осознать.

Я пытался понимать современное искусство сначала на примере того, что делал Алик. Поэтому, когда я в 1973 году появился в этой мастерской Кабакова, у меня уже было какое-то понимание предмета, хотя и достаточно поверхностное, и в общении с Ильей и его кругом у меня в голове продолжала формироваться картина художественной жизни. Они достаточно сильно различались, потому что модель художественного мира у Алика и Виталика была одна, а у Ильи и его круга — другая, сказывалась разница в поколениях. Илья нас на 12 лет старше, поэтому это были как бы два пласта, две картины мира, которые потом в сочетании создали школу московского концептуализма.
Я думаю, что у Алика с Виталиком с самого начала было радикальное понимание предмета, потому что они ориентировались на западный концептуализм. Существует гипотеза, что они стали такими радикальными потому, что с самого начала решили эмигрировать. У нас был общий приятель, Володя Иванов. Он свободно говорил по-английски и многое переводил для Комара и Меламида. Я тогда тоже английский более-менее знал, и помню, как в 1975 году мне Алик дал на один день прочитать привезенную кем-то из знакомых иностранцев книгу Энди Уорхола «Философия Энди Уорхола». То есть они с самого начала ориентировались на международный контекст. И придумали соц-арт в качестве местного дополнения к этой, уже как-то ими понимаемой и воспринимаемой, интернациональной картине мира. Потому что все московское сообщество, в том числе и независимое, жило почти в полной изоляции. Нужны были сверхъестественные усилия, чтобы ее преодолеть. Тем не менее у Алика и Виталика была с самого начала ориентация на западный художественный мир. И поскольку тогда популярен был именно концептуализм, то… Хотя они это слово часто не употребляли. Надо сказать, что в этом смысле слово понятно откуда возникло — из статьи Гройса «Московский романтический концептуализм» 1978 года[1], но это уже было существенно позже, Алик с Виталиком уже уехали.
Это я просто к тому, что я не помню, чтобы мы употребляли слово «концептуализм».

Когда в 1975 году я познакомился с Комаром и Меламидом, то тут же услышал от них это слово.

Наверняка это обсуждалось, они были довольно информированы. Я думаю, соц-арт с самого начала был придуман как советская версия концептуального направления в искусстве. Но это было достаточно замкнуто, интернета не было, и вообще, общение было обособленным. Я, кстати, был чуть ли не единственным человеком, который общался и с кругом Кабакова, и с кругом Комара и Меламида. Илья как раз к ним относился с большим интересом, а Эдик Штейнберг, допустим, очень настороженно. Но Илья их как-то пригласил в мастерскую, рассказать общим знакомым о том, чем они занимаются в искусстве, рассказать про соц-арт.
То есть я думаю, что, в принципе, у московского концептуализма были три основные источника, три составные части, соответственно: соц-арт, Илья Кабаков и «Коллективные действия», но КД — чуть позже, в 1976 году. Окончательно эта парадигма сложилась к концу 1970-х, после отъезда Алика с Виталиком. Потом появился Гройс. Но в 1981 году он уже уехал, поэтому его пребывание было ярким, но довольно кратковременным. Но, безусловно, как раз к моменту отъезда Гройса уже окончательно отформатировалась вся эта история.
Да, и надо еще понимать, что карьера Алика и Виталика и внутри страны, и за рубежом была очень тесно связана с «Бульдозерной выставкой», потому что к моменту ее проведения, к 15 сентября 1974 года, они были одними из очень немногих художников, слайды работ которых были доступны на Западе. Из-за «Бульдозерной выставки» разразился страшный скандал, и реакция Запада была очень жесткой и довольно последовательной — во многих западных газетах, включая *New York Times*, несколько дней подряд шли публикации, посвященные этому событию, и они иллюстрировались как раз слайдами Алика и Виталика. То есть два или три раза на первой полосе *New York Times* появлялись репродукции раннего соц-арта, что, конечно, повлияло на то, что потом, когда они уже появились в Нью-Йорке, в галерее Фельдмана, многие про них уже знали.

Комар и Меламид были как бы западниками?

Да.

А что ты можешь сказать про Илью Кабакова и его круг? В чем отличие, собственно говоря?

Слово «концептуализм» тут было уже внешней схемой, пришедшим позже языком описания творчества этого круга. Что касается самого Ильи, то он, может быть, первый среди художников в этой стране выработал осознанную позицию — гражданскую, политическую и художественную, — которая позволила ему моделировать окружающую действительность. И потом возникла определенная мировоззренческая дистанция между теми средствами и языком, которые он использовал, и теми картинами мира, которые он, собственно, изучал и описывал. Его альбомы, концепции персонажа, в том числе художника-персонажа, моделировали факт его собственного существования. Он разделил себя на автора и собственного персонажа, все это позволило ему создавать эстетические миры, не только коммунальные, а гораздо более обширные картины мироздания, которые потом были интерпретированы и вписаны в историю концептуализма через модель московской концептуальной школы. Не случайно Илья еще и выдающийся литератор. У него был, например, гениальный рассказ «Николай Петрович», написанный до того, как появился Владимир Сорокин. Это очень близкий стиль, язык, схематизм писательского сознания, который потом Сорокин уже в более развернутой форме нам предъявил. Хотя по форме это была имитация советского рассказа. Имитационное моделирование Илье всегда было свойственно, художнической непосредственности у него, как мне кажется, не было, она не свойственна была всему его окружению, но ему — особенно. Потому что его ум подобен некоему социо-техническому средству, которое было встроено

в механизм его собственного творчества. Благодаря этому он очень умело и эффективно дистанцируется от всего, что становится предметом его описания. Все вместе стало предпосылкой того, что потом стало называться с легкой руки Гройса «московский романтический концептуализм».

Это трудно подтвердить, но я был первым, кто употребил словосочетание «московский концептуализм». Где-то в конце 1980-х — начале 1990-х я писал очередную статью, и надо было какой-то термин употребить в отношении общих знакомых, и было совершенно понятно, что термин «московский романтический концептуализм» не совсем подходит, потому что слово «романтический» там было контекстуально применено как одна из характеристик описанных в этой статье художников. Поэтому я уверенной рукой написал «московский концептуализм». А уже потом, когда все было академизировано и музеефицировано, стали говорить «школа московского концептуализма».

Я горжусь тем, что в «Словаре терминов московской концептуальной школы» есть слово «бакштейн» как термин, а не как фамилия — в словаре это «оператор актуальности» в среде школы московского концептуализма.

Вот что еще важно для понимания обсуждаемого предмета. Были Комар с Меламидом и их версия того, что из себя должно представлять современное искусство в понимании середины 1970-х. Потом они уезжают, и центром окончательно становится мастерская Кабакова. Потом появляется круг людей, в котором происходило наиболее интенсивное общение. Андрей Монастырский появился где-то в 1976 году, потом появился Сорокин — в 1979 году, по-моему, его Булатов привел, потом появляется Боря Гройс, приехавший из Питера. И вот это были годы, когда интенсивно складывалось само это направление, то есть была сделана систематическая попытка артикулировать основные положения идеологии всего направления. Это делалось в том числе и в контексте происходившего на акциях «Коллективных действий». Все писали, как ты помнишь, комментарии к этим акциям, все интерпретировалось, и это тоже был довольно важный опыт, и создавалась школа дистанцированного описания происходящего.

По крайней мере до 1988 года, когда Илья уехал, мы с ним были среди тех, кто чаще всего, не будучи членом группы КД, участвовал в акциях. У меня даже остались ранние видеозаписи. Одна из первых видеозаписей сделана Сабиной Хэнсген, когда мы ездили летом 1986 года на станцию Тарасовка, чтобы записать общий разговор с Ильей и Андреем Монастырским. Мы лежим там на траве около какой-то мелководной речушки и о чем-то разговариваем. Это был момент осознания политических перемен. Оно записано в этом фильме Сабины, оно изложено в нашем разговоре с Ильей, который называется «Жизнь в раю». Илья этот диалог публиковал в своих каталогах. Два текста, к которым я имею отношение и которые я считаю важными в смысле анализа происходившего в 1986—1988 годах — это тот диалог 1986 года «Жизнь в раю» и наш диалог с Андреем 1988 года «Божественная англичанка», он опубликован в сборниках МАНИ, изданных Германом Титовым. Я это сейчас перечитываю и все думаю, какие мы были смышленые ребята. Мы действительно понимали смысл перемен, потому что среди всего отечественного художественного сообщества, советского и антисоветского, мы оказались наиболее подготовлены к тому, чтобы как-то начать адекватно действовать, создавать художественную ситуацию совершенно новой формации. Было ощущение того, что на нашей улице праздник. А тут еще появился Свен Гундлах с группой «Среднерусская возвышенность», все очень быстро завертелось, выставки «Клуба авангардистов» 1987 года на «Автозаводской», Илья еще был в Москве, он тоже в этом участвовал. Заканчивался героический период, который начался где-то в 1971—1972 году, с первых протоконцептуальных работ Ильи и первых акций Комара и Меламида. Потом к этому присоединяется КД — в 1976 году.

А кто еще тогда воспринимался как часть этого круга, даже если не все называли это концептуализмом?

Во-первых, группа «Гнездо», понятное дело, какие-то ранние работы твои и Вадика Захарова. И, конечно, Игорь Макаревич и Лена Елагина.

Я и Вадим – позже.

Позже. Но «Гнездо» — это какой год?

1974-й.

Никита Алексеев там тоже был. Я помню его первые акции. Абалакова с Жигаловым тоже тут где-то рядом, помню, что и они вписывались в этот ряд.

Мне кажется, они позже, но не важно, дальше.

Я по годам не помню. Круг Комара и Меламида, «Гнездо». И круг Ильи. В основном это Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Иван Чуйков, Эдуард Штейнберг.

Я хочу сказать, что единственный человек из круга Ильи, который все-таки оценил и стал интересоваться тем, что делают Алик и Виталик, причем практически сразу, был сам Илья. Остальные к этому относились довольно снисходительно. Типа молодежь какая-то. 12 лет — это все-таки большая разница в возрасте. Мы с Аликом 1945 года рождения, соответственно, в 1972 году нам было по 27 лет. А им уже было под 40. Потом, они уже все были четко вписаны в советскую художественную жизнь, многие были членами Союза художников, зарабатывали неплохо книжными иллюстрациями.

Герловиных забыл. Они как-то быстро уехали. Герловины — это была важная составляющая, потому что они были сами по себе. Я даже не помню, через кого я с ними познакомился. Скорее всего, через Алика и Виталика. Я не могу сказать, что с ними дружил, но мы довольно часто виделись. На все их перформансы мы ходили. Все были знакомы, конечно. Герловины всегда держались особняком, было совершенно понятно, что они сами, так сказать, и их стиль, и манера, и эстетика, и стилистика — все это абсолютно самостоятельное законченное явление. Собственно, поэтому, насколько я знаю, они потом в эмиграции

практически ни с кем не общались. Я их, например, ни разу не видел. А, еще был Инфантэ, он был тоже особняком. Инфантэ — тоже какое-то совершенно отдельное явление в рамках школы.

А Лев Рубинштейн?

Я узнал его через Алика с Виталиком году в 1975-м. Я знал его еще до Монастырского. Потом был Пригов. Литературные концептуалисты так называемые — это Рубинштейн, Пригов, Сорокин.

А Всеволод Некрасов?

Некрасов, скорее, такая фигура-предтеча. Как Игорь Холин. Он был уже сложившейся фигурой. А Сорокин — это чисто литературное явление, в то время как у Рубинштейна и у Пригова была перформативная составляющая, то есть они читали свои произведения публично, это были своего рода перформансы. Они довольно активно принимали участие в художественной жизни, Пригов в большей степени, Лева в меньшей степени. Сорокин же был литератором, с которым были общие эстетические корни. С Андреем он был в дружеских отношениях и с Кабаковым. В общем, была одна компания.

Скажи, пожалуйста, круг «настоящих» соц-артистов, я имею в виду – Орлов, Соков, Пригов, Косолапов, Лебедев, – как-то соотносился с «концептуальным» кругом? Или это было что-то отдельное?

Соков, Косолапов уехали довольно давно. Я Сокова видел до отъезда, по-моему, один или два раза в жизни. Косолапова вообще, по-моему, ни разу не видел до его эмиграции.

Есть московский концептуализм, а есть какой-то «настоящий» западный концептуализм. Как они между собой соотносятся? В чем разница, собственно говоря?

Я на эту тему размышлял, и думаю, что, безусловно, московский концептуализм (это довольно поверхностная, но уже ставшая расхожей точка зрения) — более сложное, синтетическое явление. Я скажу так: московский концептуализм — это то, в облике чего современное искусство вернулось в Россию. Потому что, безусловно, между периодом русского авангарда и периодом, когда возник московский концептуализм, сформировался совершенно особый эстетический и политический феномен «советское искусство», которое существовало относительно обособленно от интернациональной художественной сцены. Дело не в терминах «modern» или «contemporary», а в том, что это было совершенно отдельное явление — соцреализм. И буквально в начале 1970-х, я повторяю, современное искусство возвращается в эту страну в облике московского концептуализма. Вот это самое главное. И тогда возникает *Soviet*, или *Russian*, *contemporary art*. Поэтому неслучайно первая большая выставка этого искусства в Америке, которой я был сокуратором вместе с Дэвидом Россом и Ритой Тупицыной, называлась «Между весной и летом. Советское концептуальное искусство эпохи позднего коммунизма»[2]. Поскольку уже был термин «московский концептуализм», это все описывалось как концептуализм, хотя, глядя глазами традиционного историка искусства, конечно, видишь, что тут были элементы и минимализма, и поп-арта, и концептуализма, и все эти элементы достаточно оригинально синтезированы. Но скорее я бы настаивал на том, что это было современное искусство в интернациональном понимании, в соответствии со всеми интернациональными кодами, которые описывают, или фиксируют, или формулируют принципы художественной жизни. То есть это была такая отечественная версия…

А важно ли то, что будучи здесь, вы уже знали, что там что-то было?

Это не имело решающего значения. Я думаю, что в большей степени это имело значение для Алика и Виталика, поскольку все-таки именно они к этому пришли. Мы-то виделись, может быть, каждый день, но все равно они это придумывали сами по себе. То есть наверняка они начали интересоваться, причем интересоваться систематически, современным западным искусством уже где-то с 1970 года. Я думаю, что полтора-два года у них ушло на обсуждение тех принципов, на которых потом строился весь соц-арт.

А после… Смотри, у Ильи интернационально ориентированное мышление присутствовало абсолютно аутентично. На самом деле то, что написал Гройс, относилось уже к ситуации конца 1970-х годов, когда Алика и Виталика не было. Они были знакомы, и Гройс знал что-то про них, но само их реальное присутствие и эта их концептуальная соц-артистская ментальность — он уже не был с ней знаком вживую, что ли. Поэтому он, скорее, описывал ситуацию, которая была вокруг Ильи и Андрея. Хотя у Андрея был, допустим, Кейдж и его круг, другие западные художники, чьими работами он интересовался. Я не уверен, что он изначально ориентировался на западные прототипы, когда КД придумали первую акцию. Это было что-то более аутентичное. У Комара и Меламида, на мой взгляд, это было сделано гораздо более осознанно, это не была ориентация или подражание, это было абсолютно самостоятельное явление, благодаря чему они, собственно, и вошли в историю искусства. Это была серьезная попытка вписаться в интернациональный контекст. Эта задача была ими поставлена.

Я имею в виду другое. У меня есть теория, что, поскольку наш концептуализм был уже после, то он сразу какой-то более постмодернистский.

Наверное. Но по-моему, мы даже не можем понять, концептуализм это или какое-то более сложное синтетическое явление. Но важно то, что есть такое явление, оно уже признано, оно канонизировано, оно музеефицировано — школа московского концептуализма. Поэтому все люди, которые имеют к нему отношение, — это канонические фигуры. Меня, кстати, в кабаковскую мастерскую привел Евгений Львович Шифферс, он на меня и на многих других имел очень сильное влияние. Он был религиозный деятель, бывший театральный режиссер. И он меня привел сюда в 1973 году.

Я очень часто в связи с описанием московского концептуального круга употребляю слово «монада». У Лейбница был такой термин. Монада отражает весь мир, говорил Лейбниц, хотя она не имеет окон. Сходный образ у Набокова возникает несколько раз в отношении России. Каким-то магическим образом воздух эпохи к нам проникал. Поэтому, хотя мы жили в полной изоляции, тем не менее у нас возникали

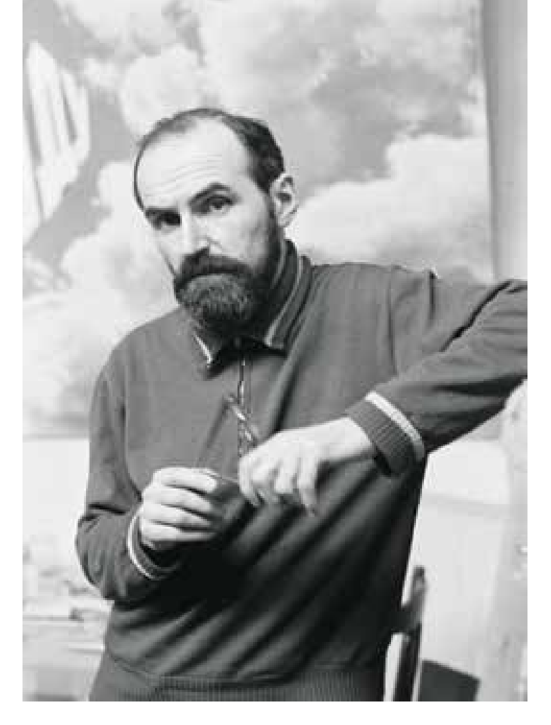
сходные художественные явления и примерно почти в те же сроки. Кошут — это 1965 год. Это же не на эпоху раньше!

Пожалуйста, про «Ливингстона в Африке».

«Ливингстон в Африке» — это наш с Андреем термин. Ощущение засланности у нас, безусловно, присутствовало, было ощущение невероятной дистанции между нами и всей окружающей действительностью. Причем было совершенно неважно, какое место мы в этом обществе занимали, мы были совершенно к этому безразличны. Это все поддерживалось ощущением причастности к некоему тайному знанию, которое тебя невероятно возвышало над всей окружающей очень сложной и опасной действительностью. И это понимание было сутью и смыслом того, что происходило. Поэтому была полная обособленность. И она стала возможной в 1970-е годы — это был зрелый Брежнев. Потому что Брежнев пришел к власти в 1964 году, несколько лет ушло на устаканивание, потом это все стабилизировалось, начался брежневский «застой». КГБ искусством особенно не интересовалось. Считалось, что главное, чтобы не было никакой антисоветчины. Единственное, чего, например, опасался Илья — это выставок на Западе. Это было как-то уже проблемно. Поэтому такую важную роль играет гипотеза о том, что радикализм Алика и Виталика объяснялся тем, что с самого начала они решили, что они отсюда уедут, потому что, опять-таки неслучайно, инсталляция «Рай» — 1972–1973 год, а так называемая еврейская эмиграция началась в 1971 году. То есть когда они начали обсуждать соц-артистские идеи, в воздухе висела идея эмиграции, потому что все 1970-е годы прошли под знаком отъезда. Все отношения, все было вокруг отъезда. Приглашения, посольства, визы, кто и куда уехал, зачем, отчего, и так далее.

1 Гройс Б. Московский романтический концептуализм // 37 [машинописный журнал] / Б. Гройс; [перепечатано в журнале «А-Я». — Париж, 1979. — № 1]. — Ленинград, 1978. — № 10.

2 Выставка “Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism” в Художественном музее Такомы, Институте современного искусства в Бостоне и Художественном центре Де-Мойна в США, 1990–1991.



Эрик Булатов в своей мастерской. 1976.
Фото И. Пальмина

Интервью с Эриком Булатовым

25 февраля 2012, Париж, мастерская Эрика Булатова

Эрик Булатов: Юра, недавно я прочел ваше высказывание: «Искусство не для того, чтобы на него смотреть, а для того, чтобы о нем думать», которое меня чрезвычайно озадачило. Что об искусстве надо думать, каждому понятно. Но почему думать нужно обязательно о том, чего вы не видели? Музыку, наверно, не надо слушать? Живопись не надо видеть? А как же вы будете думать о том, чего вы не видели? Я понимаю, если было бы сказано «мое искусство». Но когда это формула для всех, это же бессовестно! Все-таки надо быть осторожней. Можно было сказать, что искусство нужно не только смотреть, или что-нибудь в таком духе.

Юрий Альберт: Я не имел в виду, что не надо смотреть на любое искусство. Но на мое искусство можно не смотреть, это правда.

Ну, я все-таки думаю, что посмотреть надо.

Это подводит нас к нашей теме. Я не знаю, согласитесь ли вы со мной, но концептуализм – как раз про дихотомию между «смотреть» и «думать».

Да, совершенно верно. И для меня это решающий момент в смысле определения этого направления и моего к нему отношения. Искусство всегда рассматривало эту проблему знания и непосредственного ощущения, то есть — видения: я вижу или я знаю об этом что-то. И оно всегда решало этот спор в пользу видения, в пользу ощущений, чувства.

Я думаю, что концептуализм первым решает эту проблему в пользу знания против ощущений. Для меня этот момент решающий. И в моих

работах я этот вопрос постоянно принципиально ставил. Вся наша советская жизнь состояла в том, что нам показывали одно, а на самом деле мы прекрасно знали, что там, под этой внешностью, скрыто совсем другое. И наш жизненный опыт естественно приводил нас к этой проблеме. Не буду сейчас о своих работах говорить, но на них всегда нарисовано что-то одно, а видеть там надо другое. Так что в этом смысле для меня концептуализм — направление, к которому я имею какое-то отношение. Но дело в том, что, как у всякого направления, границы его размыты. И здесь играет большую роль то, что художники, являющиеся важными фигурами этого направления, часто свои личные свойства приписывают направлению, как обязательные для направления вообще. Вот в этом смысле следовало бы разобраться. Это не мое дело такими вещами заниматься, но проблема такая есть, конечно. Поэтому со многими вещами, которые трактуются как обязательные для концептуализма, я согласиться не могу, мне это не годится и просто неинтересно.

Ну, вот, например, проект. Сейчас есть масса текстов и высказываний на эту тему именно в том смысле, что значение имеет не результат, не то, что сделано, а именно проект. Проект и есть как бы основа, это и есть художественное произведение. Остальное может сделать любой ремесленник, которому этот проект будет заказан. Мое глубокое убеждение состоит в том, что проект вообще не имеет отношения к искусству, это просто не искусство. Искусство начинается именно тогда, когда проект начинает реализовываться. Реализация проекта — это и есть работа искусства. Только если удастся его реализовать, материализовать, оживить, наполнить жизнью, найти образ тому, что художник имеет в виду, только если это получится, проект приобретает смысл, именно потому, что мы можем посмотреть, каким путем художник шел. Если не получится реализация, то и проект этот исчезнет в небытии, его не будет. Я, конечно, понимаю, что есть виды искусства, где проект, безусловно, может быть искусством. Например, архитектура. Там проект, конечно, уже искусство. Но архитектурный проект — это уже найденное нечто. Это не намерение, как любой другой проект, — а серьезная вещь. А когда проект представляет из себя просто намерение, то, вы знаете, «самыми лучшими намерениями вымощена дорога в ад». Намерения в искусстве ничего не значат. Вот мое убеждение. Так как я работаю над картиной, то, естественно, я считаю, что картина — это результат художественного процесса, именно результат и имеет значение. Он должен быть найден и должен быть выражен.

Хотя я во многом не согласен, но очень четко выраженная, ясная позиция. А когда вы впервые услышали слово «концептуализм»?

Не могу точно сказать, но, во всяком случае, довольно поздно. Когда уже были сделаны такие картины, как «Горизонт». Где-то, может быть, в 1973–1974 году, в общем, где-то уже в 1970-е годы я услышал. Это слово, которое было странным. Потом оно как-то отчетливо для меня связалось с Кошутом, когда я увидел репродукцию его знаменитой работы со стулом, это было примерно тогда же.

А вы сразу отнесли это слово к себе?

Да, когда Кошута увидел. Потому что вообще концептуализм — это что-то очень интеллектуальное, а что это конкретно, я совершенно себе не представлял. Для меня он совершенно точно определился в лице Кошута. И это, конечно, сразу оказалось мне очень близко.

В чем эта близость?

В том, что на первый взгляд совершенно несоединимые вещи оказываются у Кошута тем же самым. А вещи абсолютно одинаковые на самом деле могут быть противоположными: мы видим одно, а на самом деле это может оказаться совершенно другим. То есть, наше чувство нас обманывает больше, чем знание.

Вас не смущало, что вы занимаетесь такой вполне традиционной вещью, как картина, в то время как те, кого называли концептуалистами, про это давно уже забыли?

Ну, мне-то все равно было, какая разница. Мне же все равно, как меня назовут. Это было мне интересно, близко, поэтому я чувствовал свою связь с этим делом. А что касается отношения к картине, это вообще совершенно другое. Меня это просто не беспокоило никогда.

Последнее время я часто слышу: «Настоящий-то концептуализм западный, а у нас какая-то тут живопись. Нас обманывают, это никакой не концептуализм».

И у нас, по-моему, не живопись. Вы же не живописью занимаетесь.

Ну, я уже следующее поколение. Но вот первые наши концептуалисты…

И они, в принципе, далеко не всегда делали живопись.

Вернемся к началу 1970-х годов. Кого вы тогда осознавали как своих коллег? Занимающихся тем, что мы можем условно назвать концептуализмом?

Тогда этого понятия в моем сознании не было. Но коллег, которые занимаются проблемами очень близкими, теми, которые меня волнуют, таких коллег у меня было двое. Это были Олег Васильев и Илья Кабаков. Совершенно определенно.

А более широкий круг или тогда его еще просто не было?

Для меня не было. Но, надо сказать, что и потом, когда я познакомился с большим кругом людей, которые были вокруг Кабакова, все равно для меня остались эти двое. Нет, конечно, был интерес к тому, что делают Ваня Чуйков, Витя Пивоваров и так далее. Но это уже другое дело. Это все-таки были не те коллеги в таком точном смысле, когда возникают идеи, которыми обмениваешься. Этого не было. Все-таки навсегда остались эти двое.

Сформулирую иначе: кого в Москве 1970-х можно было назвать концептуалистами?

В 1970-е, наверно, Пивоварова можно было бы назвать. Я в этом не уверен, но, может быть… Не знаю.

А такие люди, как Комар и Меламид, Герловины, группа «Коллективные действия»?

Конечно, конечно, я их знал, и они были очень интересны. Комар с Меламидом особенно. Но я их узнал поздно. Я даже точно могу сказать, что познакомился с ними в 1975 году. И работы я их не знал, и лично я их не знал. Я познакомился с ними, когда они пришли смотреть наши работы к нам в мастерскую. А Герловины — бесспорно. Конечно, Игорь Шелковский. Не знаю, как Боря Орлов в те годы… Я думаю, их, конечно, можно было считать концептуалистами. И на-

верняка еще кто-то был. Ну как же, были вот Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов.

Как вы себя тогда соотносили с современным западным искусством?

Вот это важно, потому что я очень, конечно, был обязан американскому поп-арту. Не английскому, а именно американскому. И причем не конкретно художнику какому-то. Как ни странно, оказался потом мне очень близок один только Эд Руша. Он мне самый близкий, конечно, но личного влияния от него у меня не было. Я его просто тогда не знал. Это какая-то близость внутренняя. Конечно, мне нравилась сама идея поп-арта, идея работы с миром полуискусства, который оказывает такое громадное влияние на всю жизнь. И мне очень импонировала их свобода по отношению к общепринятым эстетическим нормам. Они абсолютно спокойно не обращали на них внимания. Это было замечательно. Именно отсутствие, что называется, стыдливости. То есть человек не боялся прямо говорить на своем языке о том, что он имеет сказать. Вот эта прямая речь и свой язык, без боязни сделать что-то некрасивое или непринятое, сильно на меня действовали. Но в то же время у меня сразу было и очень серьезное противостояние по отношению к поп-арту. То есть, с одной стороны, я был очень ему благодарен и очень под его влиянием, и очень долго его любил, и сейчас люблю, потому что я ощущал его своим союзником, но до поры до времени. А на определенном уровне оказывалось, что это мой враг, потому мир полуискусства, столь дорогой для поп-арта: реклама, телевидение и т. д., — всё, что тиражировано, — было для него единственной реальностью. Поп-арт доказывал, что за их пределами больше ничего нет, все остальное ложь, выдумки и, в общем, ерунда. Если, например, не будет газет, то мы вообще ничего не будем знать. И то, что, например, кого-то убили, — это будет реальностью, пока об этом в газете не напечатали. Это уже было вражеское для меня утверждение, потому что для меня с самого начала задача состояла в том, чтобы найти пределы социального пространства и, по возможности, попытаться их преодолеть. То есть прямо противоположный взгляд. Для меня с самого начала весь смысл моей жизни, моей работы был именно в том, что социальное пространство ограничено и что можно стараться эту границу найти, нащупать и выскочить за ее пределы.

И дверкой является картина?

Да, потому что это единственная точка опоры. Картина для меня была тем, за что я держался руками и ногами.

Как очаг папы Карло?

Ну, если так можно сказать.

Многие из тех, кого мы в Москве называем концептуалистами, в отличие от западных, не отбросили вообще само изображение на плоскости. Но за картину, как принципиальную для искусства вещь держались, наверно, только вы.

Да, в 1980-е годы повсюду декларировалось, что картина умерла и никому не нужна. Особенно эту идею старались внушить те, кто шел за Кабаковым.

Как вы соотносите свою приверженность картине с другими концептуальными практиками? Что общего?

Этого я действительно не могу сказать, не знаю. Я даже во многих случаях не знаю, почему какие-то вещи объединяются одним понятием искусство. Мне кажется, что то, что делаю я, и то, что я вижу очень часто на выставках, — совсем разные вещи. Если это — искусство, тогда то, что я делаю, не искусство совсем, и наоборот. Поэтому лучше это как-то либо называть разными именами, либо просто сказать, что есть два разных искусства. Не знаю. Я в этом смысле ничего, наверно, не смогу сказать.

Я однажды кому-то объяснял, что у вас картина равна самой себе, как кошутовский стул в трех разных видах равен самому себе. Она так же тавтологична в этом смысле.

Мне это очень понятно. Просто для меня картина — это как бы путь через картину, сквозь картину. Возможность движения. У каждого из нас, кто в искусстве работает, на самом деле очень узенькая дорожка, очень узенькая и очень трудная. Она как тропка какая-то, чуть оступишься — и тут же попадаешь в яму, в грязь, из которой выбраться трудно. Эту дорожку можно нащупывать, как она там дальше. Она как бы заложена в твоей судьбе. Моя дорога — только через картины, потому что, если только я пытаюсь просто посмотреть на жизнь, я ничего не могу ни объяснить, ни понять. Эту возможность понимания, осмысления мне дает картина. Но все люди устроены по-разному, я понимаю, что у каждого художника есть какая-то своя опора. Это личное дело каждого художника, главное, что он должен не изменить в этом своему пути, вот и все.

У того же Кошута чисто аналитическая деятельность. Он нам только показывает, что вещь равна своему изображению и описанию. А у вас вроде бы тоже анализ, то есть картина разбирается на элементы, но при этом и синтез присутствует.

Я думаю, что на самом деле эта синтетическая часть обязательно присутствует и у Кошута, и у всех. Она может не бросаться в глаза, быть незаметной. Но дело в том, что все эти элементы: стул настоящий, стул нарисованный, стул описанный — они все должны быть объединены, они должны составить в целом некий образ, который на нас должен сразу произвести впечатление, привлечь наше внимание. Это единство имеет очень большое значение, хотя, когда начинаешь разбирать, кажется, что это ничего не значит, ну, приклеил там бумажку, поставил стул. Нет, на самом деле это не так просто. Здесь работает интуиция художника, и она у него безошибочно сработала. Их нельзя передвинуть, разорвать. Все элементы очень крепко сделаны.

В чем вообще разница между англо-американским концептуализмом и тем, что называется «московский концептуализм»?

Я не могу сказать, что я хорошо знаю американский концептуализм.

Литературность обязательна, наверное, везде для концептуализма. Но вот такой простоты и ясности, как в этой работе Кошута, я в нашем концептуализме, честно говоря, не знаю. Такая ясная формула для меня — это самое высшее проявление концептуализма.

Наш более размытый какой-то. Мне кажется, вообще в нашем сознании есть какая-то «недовыраженность». Потому что мы вроде как себя стыдимся, мы себя стесняемся очень, мы стесняемся своего сообще-

ния. Мы видим свое сообщение, но оно же такое маленькое. Ну, как его сказать? Как-то даже стыдно. Ну, надо какой-то вид ему придать, надо, чтобы оно как-то выглядело. В результате все, что добавляется к этому сообщению, на самом деле из него вычитается.

Западное искусство шло по пути редукции, и все последовательно появляющиеся течения находились во взаимном диалоге. На что был реакцией наш концептуализм?

Трудно сказать. Наверно, все-таки это было возражение. Ведь наше сознание того времени так или иначе определялось через нашу жизнь. От этого сознания надо исходить. В принципе, все мерилось по отношению к советской идеологии, и, значит, неофициальное искусство, то есть искусство, которое делалось без разрешения начальства, исходило, прежде всего, из того, что советское искусство фальшивое, а должно быть настоящее, прекрасное искусство, высокое и все такое. И язык у нас ненастоящий, советский, был вот до революции язык, так теперь же его нет. И художник должен быть настоящим художником, не таким, как мы. Вот этот общий культурный фон был, я так понимаю, как бы с точки зрения высокой культуры и искусства. И отсюда очень фальшивая интонация, потому что человек не своим языком говорил и как бы подставлял на свое место какого-то воображаемого художника, которым он на самом деле не был. Я думаю, что наша реакция была прежде всего на это искусство, как бы такое высокое.

На высокодуховный нонконформизм?

Да. Высокодуховный или высокохудожественный. Потому что концептуализм любопытным образом соединяет интеллектуальную сложность с абсолютной простотой, которая, как я думаю, унаследована как раз от поп-арта. И вот это было очень нужно. Я помню, мы все тогда искали ее, где могли в нашей жизни советской, чтобы опереться на эту простоту. Именно что-то такое, что не искусство, но где-то около него... Я помню, что для Ильи Кабакова это были бумажки бюрократические, для Олега — какие-то открытки типа «Люби меня, как я тебя» или «Привет из Крыма». Для меня это были железнодорожные плакаты. Но каждый находил что-то для себя нужное.

Я, естественно, могу только восстанавливать свой опыт. Я понимаю, что Комар с Меламидом тоже работали с советским материалом, у них-то была очень декларативная простота тогда. И вместе с тем, почему именно концептуализация? Опять-таки, неверие в то, что видится, неверие в этот мир, который как бы очевиден, вот же он. А вот это он, да не он. Видимость и сущность. Именно видимость и сущность. Такая связка. Такой связки не было до концептуализма, я думаю, такого противопоставления.

У нас?

Да, я говорю о русском искустве.

Каковы были отношения с традицией русской живописи и с официальным искусством?

Очень по-разному было у всех. И думаю, что у меня было совсем не традиционное отношение, потому что я всегда любил Третьяковку. Хотя был, конечно, период, когда хотелось все это послать и плюнуть на это. Но это быстро прошло. Я как-то отчетливо понял, что, поскольку речь идет о пространственных границах этой социальной жизни, именно пространственная проблема приобретает абсолютное значение, а что касается предметного мира, то он мне практически не интересен. Я хочу по возможности его не трогать, просто не трогать, как бы между предметами проскочить до горизонта. А что значит «не трогать»? На самом деле, чтобы не тронуть, с этим приходится работать. Иначе он как раз и будет тронут тобой, предмет, если тебе приходится с ним иметь дело. Поэтому с предметами приходится иметь дело, но, поскольку пространственные проблемы для меня оказались основными, то моей опорной позицией была и осталась до сих пор теория Фаворского. И с этой точки зрения я на все смотрю. Официальное советское искусство этого пространства не понимало, оно его совершенно игнорировало, не знало, что это такое. А предметный мир они вроде бы изображали примерно так, как можно его изображать, пожалуйста. И поэтому мои картины в штыки принимались нашими передовыми интеллектуальными культурными деятелями, потому что они видели, что это прямо советская живопись. Они, можно сказать, боролись всю жизнь с этой советской живописью за настоящее искусство, и вдруг им суют под нос опять тоже самое и заявляют, что это — современное искусство. А то, что это — принципиально другое, они уже не могли понять.

А на каком фоне вы тогда представляли свои работы? С чем зрители должны были бы их сравнивать?

Я, честно говоря, об этом не думал совершенно, когда я писал. Я вообще не думал, что они из мастерской куда-нибудь еще попадут.

Но когда была выставка «Берлин — Москва», я совершенно отчетливо для себя осознавал, что мне интересно было бы увидеть мои картины рядом с Ансельмом Кифером. Совершенно определенно. А сейчас еще и рядом с Эдом Рушей. Вот мои художники.

Это сейчас, а в 1970-е годы? В какой ряд выстраивалось? Ну, кроме своих?

Поп-арт, может быть. Не знаю. Надо сказать, что осознание того, что я — русский художник, пришло ко мне гораздо позже, когда я был за границей. А тогда я вообще об этом не думал. Просто меня это совершенно не касалось, и я даже не мог понять, что общего между мной и Штейнбергом или Янкилевским. Гораздо ближе был Энди Уорхол. И, конечно, мне гораздо было бы интереснее увидеть свои работы там, среди художников американского поп-арта.

Когда появились «Коллективные действия», вы считали, что они занимаются тем же делом?

В какой-то момент — да, я участвовал с интересом, а потом я как-то разочаровался в этом. Мне показалось, что все-таки они не тем делом занимаются, каким я. Там начинаются эти объяснения, бюрократия, эти бумажки — это все как-то мне уже было не интересно.



Римма и Валерий Герловины.
1978. Фото И. Пальмина

Интервью с Риммой и Валерием Герловиными

Из переписки, июль-август 2011

Юрий Альберт: С какого времени и с каких конкретно работ вы считаете свои работы концептуальными?

Римма и Валерий Герловины: Валерий в 1972 году начал писать «Приказы», которые в 1980-е разрослись до размера конституции, а в 1973-м начинает серию концептуальной графики, отпечатанной утюгом с помощью цветной копировальной бумаги.

Римма начала с книг-объектов: в 1973-м появились раскладушки, напечатанные сплошным текстом без интервалов между словами, полифонические партитуры для многоголосного чтения, книги с обложками из оргстекла в виде черепахи и сердца, сделанные уже совместно с Валерием. (Все это есть на нашем сайте http://www.gerlovin.com в секции «writing».)

С 1973-го мы осознавали, что наше творчество не только принадлежало нонконформистскому движению, но конкретно основывалось на концептуальных принципах. В 1974 году, когда появляются кубики Риммы и металлические объекты Валерия, мы уже открыто называли себя концептуалистами. Тогда это звучало почти как кличка для большинства художников и поэтов, не говоря уже о непосвященной публике. И тем не менее, таким образом внедрялся в употребление в московской богеме термин «концептуализм» в качестве определения мало кому знакомого жанра искусства.

Стиль, свойственный нашим московским работам, отличался тем, что во всех произведениях, будь то объекты, проекты или перформансы, был сознательно использован характерный метод концептуализма как практически, так и теоретически, в отличие от других художников, которые только вкрапляли концептуальные детали в свою станковую живопись или поп-артистские объекты. Это было искусство мышления концептами с формально законченным самостоятельным языком, с его ментализированной и лаконичной эстетикой. В отличие от Комара и Меламида, которые в это же время работали в социально-политическом контексте, наш подход был обусловлен мифологическими и философскими идеями: скорее, это был язык диагностики и интерпретации архетипических сущностей. Они называли себя соц-артистами, а мы себя — концептуалистами. Борис Орлов вспоминает в своем интервью: «Герловины внедрили в наше сознание слово “концепт”, до них никто его даже не произносил»[1].

Сами вы откуда узнали это слово? Ведь для того, чтобы осознавать себя концептуалистами, надо было что-то про это направление знать. Откуда это знание появилось в Москве начала 1970-х?

Когда внутренне все созрело, во внешнем всегда появляются векторы ориентации. По той жалкой информации о современном искусстве, которая просачивалась тогда в Россию, было очевидно, что концепты, лежащие в основе нашего творчества, закономерно зонируют его территорию концептуализмом. Термин выплыл как-то очень натурально, как рыба из воды, если, конечно, рыбой считать искусство, а все остальное водой.

В 1977 году в статье, опубликованной позднее в первом номере журнала «А-Я», мы предсказали, что «концептуализм имеет самую благодатную почву в России и является наиболее актуальным и животворным этапом русского искусства»[2]. Русское неофициальное искусство было наиболее интеллектуальным и глубоким именно в этот период 1970-х и, если позволить себе эвфемизм, являлось в каком-то смысле искусством масонской ложи. После долгого инкубационного застоя это явление было подобно высиженному яйцу, из которого пробовал вылупиться «гадкий концептуальный утенок».

В какой-то степени все дороги ведут в «Рим» концептуализма, видимо поэтому в России из-за отечественной дремучести, преклонения перед авторитетами, а зачастую и просто по связям, к концептуалистам причислили всех живописцев, у кого в картинах присутствовал хоть какой-то иррациональный элемент. Существует много лабиринтов массового мышления, есть его отдельные гильдии, куда относится и концептуализм в качестве популярного теперь направления. Для одних это какая-то семиотика, для других метафизическое «таинство» мыслей мутной головы. А главное, в нем видят лейтмотив разложения — распада идеи и формы, вместе взятых. Естественно, культ помойного ведра требует теоретического подкрепления, в результате чего искусствоведческий «концептуализм» благополучно слился с понятием деконструкции. Советская культурология базируется главным обра-

зом на своих корпоративных связях и часто канонизирует вторичное, упражняясь в искусстве нанизывания софизмов. Как говорится, правда бездонна, но и неправда тоже. К сожалению, интеллект склонен к той же ограниченности, что и инстинкт, и далеко не всегда способен ставить благоразумные пределы в своих суждениях.

Художественное мышление, как нам кажется, должно выходить за параметры групповой души той или иной культурной среды. Естественно, что каждый художник уже сам по себе художество. И в каком-то смысле оба они являются переплетенными воедино причиной и следствием как самого себя, так и своего искусства. Более того, истинный творческий импульс сохраняется не только в историческом времени, но и во времени сакральном. В связи с этим для нас творчество служит техническим приемом в более глубокой работе, в алхимическом процессе трансформации мышления, и концептуальные методы представляются вполне подходящими для этой цели. И вот по какой причине. В своей основе концептуализм представляет собой хотя и художественное явление, но в какой-то степени онтологического порядка. В этом жанре перекрещиваются разные пласты: и искусства, и философии, и психологии, и мифологии, и социологии, при этом мышление, направленное на многие принципы бытия, выражено творческими концептами. Мы видим не изображение того или иного события, а его концепт. Оперируя художественными символами и иронией, этот жанр позволяет кодировать многие экзистенциальные понятия, но при этом остается жанром в рамках искусства.

Кого в Москве вы тогда считали своими соратниками? Какие художники занимались схожими проблемами? Каков был ваш референтный круг? И второе: какие западные художники тогда казались вам «своими»?

Особой близости в художественном мышлении мы ни с кем не чувствовали. В конце 1960-х — начале 1970-х чаще других встречались с Монастырским и Рубинштейном. Вместе ездили отдыхать в Эстонию. Интеллектуально нас больше интересовал Юрий Соболев, а в творческом отношении - Комар и Меламид, которые в тот момент казались нам наиболее актуальными художниками. Мы познакомились с ними только в 1975 году, когда и они и мы уже сложились как художники. Как мы уже говорили, они назывались соц-артистами, а мы — концептуалистами. Близко общались с Иваном Чуйковым, Игорем Шелковским, Сергеем Шаблавиным, особенно в связи с совместной групповой выставкой в 1976 году, а потом подготовкой журнала «А-Я». Всегда дружили с Андреем Абрамовым, а в последние годы в Москве сблизились с Игорем Макаревичем.

В принципе, хорошо знакомы мы были очень со многими, довольно часто виделись с Эриком Булатовым, Всеволодом Некрасовым, Ильей Кабаковым, Владимиром Янкилевским, Петром Беленком, Михаилом Чернышовым, Эдуардом Штейнбергом, Дмитрием Приговым, Борисом Орловым, Генрихом Сапгиром…

Смеясь, Сева Некрасов окрестил «малолетнюю» для этого круга художников Римму «бабушкой русского концептуализма». Его поэзию мы перечитываем и сейчас. Примерно таков был «художественный разъезд» в 1970-е, чье эхо отражалось и в нашей дружбе с Вагричем Бахчаняном в Нью-Йорке. Но в сущности, несмотря на относительно богемный образ жизни в Москве и в первый период в Нью-Йорке, подлинной творческой близости мы не ощущали ни с кем. Только между собой.

А что касается западного искусства, из России в 1970-е оно выглядело свежим, но авторитетов для нас не было. Просто что-то нравилось, а что-то нет. Например, вспоминается, что произвели впечатление работы Яна Диббетса своими иллюзорными пространствами, «саморазрушающийся» Жан Тэнгли, «толкавший угол» Терри Фокс. О концептуальном «стуле» Кошута мы, конечно, знали. Имели весьма смутное представление о «Флюксусе», хотя именно с художниками этой группы мы и дружили, и выставлялись по приезде в Нью-Йорк.

Судьба определила развитие нашего сознания не в сторону группового мышления, а через индивидуальный поиск. Все развивалось каким-то своим путем через мифотворческие и философские пласты, преломляющие нашу творческую биографию.

Возможно, не случайным фактом было то, что самым первым нашим знакомым в Нью-Йорке и, можно сказать, другом стал именно Терри Фокс. Проездом в Америку у нас была выставка в галерее в Вене, где за месяц до нас выставлялся Терри. Это был человек с великолепным чувством юмора и изощренным вкусом *cinema noir* — характерный образец алхимического нигредо и в искусстве, и в жизни. В момент нашего приезда в Нью-Йорк у него была выставка в Музее современного искусства[4]. Тогда вместе с женой он снимал помещение в китайском районе (*China Town*). Вход в это большое полупустое жилище был подобен кротовой норе: в него надо было пролезать через вырубленную дыру в стене лофта его соседа, тоже художника. На этот счет Терри однажды пошутил, что какая-никакая, а его «клетка» все-таки больше нашей советской, имея в виду наш перформанс «Зоо». Он тогда серьезно поддавал и порой втягивал окружающих в эту свою «серьезность». Надо сказать, что наше общение часто носило форму спонтанного перформанса. В его цыганском образе жизни было много общего с нашей ситуацией транзита из одного мира в другой. Однажды с априорно пыльной полки он достал такой же пыльный членский значок со словом «member» (остальные части от него были потеряны) и «торжественно» прикрепил его на пиджак Риммы. Терри был настоящий американский нонконформист — для нас это был большой поворот после общения с Макаревичем, Чуйковым, Булатовым, Кабаковым…

1 Пацюков В. Интервью с Борисом Орловым // Искусство / В. Пацюков. — 2009. — № 1—2. — С. 56–61.
2 Герловины Р. и В. // А-Я / Р. и В. Герловины. — Париж, 1979. — № 1. — С. 16–20.
3 Групповая выставка в мастерской Леонида Сокова, май 1976.
4 Выставка “Terry Fox: Room Temperature” в Музее современного искусства. Нью-Йорк, 1980.



Виталий Грибков.
29 марта 1979.
Фото А. Абрамова.
Из архива В. Грибкова

Интервью с Виталием Грибковым

27 ноября 2010, Москва

Виталий Грибков: Я — традиционный живописец. Просто со всеми водку пил.
В 1960-е годы вошло в моду теоретизирование, и слова «кибернетика», «информация» были как сейчас «концептуализм»: модное слово с широким разбросом значений. Другое дело, что возникло на самом деле направление в искусстве, которое очень адекватно и чисто связано с этим понятием.
У нас была группа «Фикция»[1], потом я делал журнал «Метки»[2]. Был манифест «Конструктивный концептуализм»[3]. Вообще-то автор манифеста — Владимир Петров, мой приятель.
Юрий Альберт: Я где-то читал, что этот манифест появился в «Метках» в 1974 году.
Нет. «Метки» в 1975-м появились. Там был цикл текстов «Конструирование системы живописи»[4]. Но «конструктивного концептуализма» не было. Слово «концептуализм» я употребил впервые в 1973 году. Это был рукописный плакат[5]. Может быть, он сохранился у художника Бори Сафронова. Борис уже умер, и сын его архив разбирает.
Герловин тогда еще, по-моему, своими концептами не занимался. Он встретился с Риммой, у них была любовь. Он делал картины: типа кровать условно, просто квадрат такой на картине и какие-то секс-знаки, которые выражали его чувства. Абстрактный экспрессионизм с концептуальным знаковым содержанием. Потом уже он начал строить конструкторы, а Римма стала кубики делать.

А откуда вы взяли это слово? Вы его придумали? Или вы знали, что есть такое где-то?
Не могу вспомнить. Но я его не придумал. Я к этому и веду. Ведь слово «концепция» — оно стало модно, как «информация». Но оно не связано все-таки с тем, что теперь называется «концептуализм». И потом появился московский, «романтический»... В 1975 году, когда я встретился с Монастырским, было у него это слово?
Могло быть, и не только у него. Могло быть и западное слово откуда-то известно.
В свое время я собирал вырезки из газет — всю жесткую советскую критику. В 1974 году — я могу найти, если нужно, — в «Советской культуре» уже было упомянуто направление «концептуализм». И даже с некоторой расшифровкой — что тело искусства выбрасывается и тому подобное. Когда появились первые инсталляции? В 1974 году были?
У Комара и Меламида уже была.
Инсталляции — да. Но концептуального такого не было. Все-таки чистый концептуализм — это Монастырский. «Коллективные действия». Ну, как я понимаю.
«Коллективные действия» позже появились – в 1976 году.
Выживать надо, заниматься чем-то. Объединяемся, живем. Так, наверное, все возникало: и ОБЭРИУ, и группа Монастырского, и группа «Фикция» — мои друзья... Так у нашей группы возник журнал: чтобы общаться с другими и запечатлевать следы общения. Первый номер «Меток» появился в 1975 году. Никаких крупных идей я туда не вкладывал. Я, кстати, Пацюкову как-то у Герловина говорил: «Давай вместе издавать журнал». Он отказался. Я-то уже мечтал «Метки» создать. Но он, может быть, мечтал о более крупном движении.
В чем был смысл «Меток»? Просто поместить какие-то рисунки и какой-то текст об искусстве. Что из себя представлял третий номер? Я был в гостях у Монастырского. Там были еще Лев Рубинштейн и Никита Алексеев. Кто-то сделал рисунок, Монастырский написал что-то, Рубинштейн тоже... Я с Рубинштейном тогда общался: он мне симпатичен до сих пор.
Вышло двенадцать номеров журнала «Метки». Я номера раздавал, каждый участник получал экземпляр. Свои экземпляры передал в начале 1990-х в Бремен. Весь архив там.
А Комар и Меламид тоже делали что-то для «Меток»?
Они были в первом номере. Ну, это концептуализм, наверное. Но я особенно не теоретизировал.
Я хочу понять, откуда это слово у нас появилось.
Я употребил его, но не под влиянием Комара и Меламида. В 1967 году у нас были подпольные выставки. Даже фильм сохранился один. Я занимался объектами: не супрематизм, хотя похож по внешнему виду, а, скорее, семиотическое исследование картины. Есть рама как знак, есть содержание. Я, предположим, обозначаю содержание — квадратом. Выношу раму. Получается минималистская семиотическая модель картины. Поскольку картина есть прежде всего живопись — пространственное искусство. И вот такие пространственные модели и есть

самое главное содержание живописи. Это концептуализировано, но это не концептуализм.

Это скорее протоконцептуализм.

Да. Поэтому я тогда их называл не «концептами», а пространственными модулями. Вообще нам тогда казалось, что единого представления о мире нет. Оно рассыпано на множество образов. Как я раньше говорил: колбасу можно по-разному резать. Получаются куски разные, но они дают представление о колбасе.

Вот: журнал «Искусство», 1965 год. «Дополнительная информация. Я должен запечатлеть эту дополнительную информацию. Я должен запечатлеть, чтобы осталось. Обогащение средств опыта… “Искусства” нет, есть психология восприятия… Картина — модель восприятия пространства. Посетите выставку живописи “Фиктивность № 1”»[6].

Вот текст Володи Котровского[7]. Он пишет, что если раньше было взаимодействие «природа — человек», то теперь — «природа — информационное общество». Или: «…назначение живописи — поколебать завершенный характер пространственных измерений и благодаря этому выделить физический элемент, способный вызвать определенный чувственный интерес». Это было высказано в 1967 году. То есть мы уже нащупали, что все фиктивно. Отсюда и слово «фикция». Все это — концепции. Но это не концептуализм.

На Западе тоже сначала были подобные околоминималистские опыты, которые потом перешли в концептуализм. Какой у вас был круг общения? Герловины, да?

Это уже в 1970-е годы. «Фикция» была в 1965 году, у меня были друзья — «строгачи»[8] выпуска 1962 года. Плюс мой друг детства, инженер, математик и философ Котровский. Я преподавал в педучилище. Там был музыкант Владимир Фомин. Позднее появился Володя Петров. «Метки» я издавал вместе с ним. У нас был свой кружок. Поэтому, может быть, я и не особенно потом лез куда-то.

Кстати, Володя был приятелем Меламида. Здесь[9] ты прочитаешь: Петров и Меламид, «Реализм». Это проза. Датирована 1965 годом.

Это Алик Меламид написал? Никогда не думал, что он писал.

Да-да. После этого я с ними и познакомился. Они меня приглашали, когда сделали Христа из четырех частей[10]. Ну, а дальше у них там пошли «сдачи крови»[11] и всякие «котлеты»[12].

Значит, у вас были пространственные модели, но к работе с текстом вы не вышли? Тем не менее, вы привлекали их в свой журнал?

Я общался. Все, кто хотели, — пожалуйста. Это была форма общения.

Значит, в одном номере у вас были Комар и Меламид…

Во втором был Рубинштейн. И один художник, который в 1990-е годы супрематизмом увлекся, подражал Малевичу, — Рощин. Очень способный, но быстро сгорел, спился. А шестой — это Герловины.

Тогда, конечно, узкий был мир. «Лианозовская группа» — это понятно. С Юрием Злотниковым мы часто общались в 1960-е годы. Пересекались, когда английскую выставку[13] привезли — там абстракция была, работы Бена Николсона. Я там Василия Ситникова встретил. Его помню по фестивалю. Вообще-то все началось с фестиваля молодежи и студентов 1957 года. Сам я в нем не участвовал, еще молодой был совсем. Хотя Дмитрий Плавинский — моего возраста, он участвовал. Тут все пересекалось. Я даже сочинил, что мы — «строгачи», испорченные Серебряным веком, потому что у нас преподавали Егоров, Комардёнков, Павел Кузнецов[14]. Мы не могли отбросить такую культуру.

Франциско Инфантэ, Комар и Меламид, Леонид Соков тоже учились в Строгановке.

Они не застали этих людей. Это уже другая Строгановка. Старики умерли. Егоров, предположим, — тот, который оформлял легендарную «Синюю птицу» в МХТ. Мы же в институт поступили абсолютными идиотами. Вот я сижу в коридоре и рисую Венеру, которая стоит в углу. Егоров идет с палкой и в тюбетейке: «Угол надо рисовать». Я целую неделю думал, а потом понял, что надо не на форму смотреть, а на форму с пространством. Угол помогает понять пространство. Этого до сих пор никто не знает и не понимает — такое виденье формы. К чему я? Другое воспитание: я никак не могу разорваться.

Концептуалисты старшего поколения: Чуйков, Булатов – тоже с этим порвать не могли.

Да, они, конечно, очень радикализировали это, но в целом — так. В конце концов, я-то считаю, что не надо вообще противопоставлять одно другому. Весь смысл в разнообразии. Но я говорю про концептуализм в широком смысле слова. Это очень емкое понятие. И оно определяет новые взаимоотношения в культуре, в искусстве, в социуме.

Что такое авангард? Размышления о языке. При помощи языка сознание рефлексирует. Авангард отличается от старого искусства: средства изображения стали самостоятельны и интересны как форма языка, как форма условности. Но тело искусства оставалось. Но поскольку мы живем в новом информационном мире, по Бодрийяру, мы можем существовать в системе знаков, полностью отбрасывая тело искусства. Если просто на знак посмотреть, то это пустота. И здесь есть ловушка. Я называю это ловушкой идеализма. Мы думаем, что знак связан с трансцендентным. Но никакого трансцендентного нет, и Бога нет. Они существуют только в нашем сознании. Владимир Соловьев где-то сказал, что у человека есть потребность в хлебе и потребность в смысле. Это проблема сознания.

Когда поведение или общение в социуме становится символическим или знаковым, то это и есть чистый концептуализм. Грубо говоря, это размышления о связях человека и социума. В общем, я не философ. Но искусство проявляется через индивидуальные жесты и явления.

Вы свой «конструктивный концептуализм» выделяли среди других?

Надо понять, как я употребил слово «концепт» на том плакате. Выставили мы какие-то побрякушки, рисунки. В том числе, и Герловин. Подразумевалось, что объектов как таковых нет. Реальное социальное не позволяет живописцу создать полноценную структуру. Я вообще-то мечтатель картины, а картину очень трудно создать. Значит, художник свой творческий потенциал выразит концептуально — через жест, знак. И таким образом покажет, что художники существуют. Казалось бы, уже концептуализм настоящий. Но все-таки здесь остается содержание, подразумевается, что объект должен существовать. И мы не описываем его, не заменяем его вербально, что делает концептуализм.

Вы считаете, что суть концептуализма – заменять объект вербальным описанием?
Да. Картины не должно быть. Она существует, но только как описание. Это фикция. Хитрейшая фикция. Знак пустоты.

1 Московские художники Вадим Луговской, Юрий Космынин, Виталий Грибков, математик Владимир Котровский и музыкант Владимир Фомин в 1964 году образовали группу «Фикция», существовавшую до 1974 года. Название указывало на «фиктивность» элементарных форм изобразительности, с которыми работали художники.

2 Самиздатовский альманах «Метки» издавался Виталием Грибковым с 1975 до 1980 года. Вышло 12 номеров. Полный комплект журнала находится в архиве Бременского университета.

3 Петров В. Конструктивный концептуализм — ядро искусства будущего (манифест) // Параллельная культура. Сборник / В. Петров; сост. В. С. Грибков. — Москва: Смысл, 1999. — С. 22. (Далее: Параллельная культура.)

4 Содержание первых шести номеров «Меток» см: Параллельная культура. — С. 12.

5 Выставка «Фикция № 4. Концептуализм. Рефлексии» состоялась в июне 1973 года. Участники: В. Грибков, В. Котровский, В. Луговской, В. Герловин.

6 Рукописный плакат выставки В. Грибкова «Фиктивность № 1». Цит. по: распечатка, подаренная В. Грибковым Ю. Альберту.

7 Котровский В. Аналогии / В. Котровский. — Цит. по: компьютерная распечатка, подаренная В. Грибковым Ю. Альберту.

8 Так называли студентов Строгановского училища.

9 Петров В., Меламид А. Реализм / В. Петров, А. Меламид. — Цит. по: Параллельная культура. — С. 28–32.

10 Речь идет о фрагменте инсталляции Виталия Комара и Александра Меламида «Рай» (1972–1973): изображение лика Христа, сложенное из четырех частей, выполненных в разных стилях.

11 «В 1976 году мы учредили “Международную премию Комара и Меламида” — сосуд с шестью каплями нашей крови. Премия должна была выдаваться каждый год. Вся документация проекта и пробирки с кровью были посланы в Нью-Йорк на адрес галереи Рональда Фельдмана. Рон должен был учредить международное жюри из известных людей. Но все отосланные материалы пропали в процессе доставки и до галереи не дошли» (письмо В. Комара составителю от 2 декабря 2012).

12 «Съедение правды», 1976. Фотодокументация акции из собрания Государственной Третьяковской галереи. «В меню любой столовки тех лет были “биточки пресные” — поэтому, точное/изначальное и полное название работы с котлетами: “Биточки прессные (из газеты «Правда»)”» (письмо В. Комара составителю от 2 декабря 2012).

13 Выставка «Живопись Великобритании 1700–1960 годов. Из музеев и частных коллекций Великобритании» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и Государственном Эрмитаже в Ленинграде, 1960.

14 Преподаватели Московского высшего художественно-промышленного училища (Строгановки) Владимир Евгеньевич Егоров (1878–1960), Василий Петрович Комардёнков (1897–1973), Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968).



Борис Гройс.
Конец 1970-х.
Фотограф неизвестен.
Из архива Б. Гройса

Интервью с Борисом Гройсом

1 апреля 2011, Кельн

Юрий Альберт: При подготовке к интервью я обнаружил, что первый текст, где ты пишешь про концептуализм – «Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства»[1], 1977 год. Скажи, насколько в то время это слово было употребительным?
Борис Гройс: Среди людей, которых я знал, когда писал эту статью, оно употребительным не было. Вообще.

А ты его откуда извлек?
Из различных американских журналов, поскольку читал *Art in America* и *Artforum*, просматривал всякие книжки и каталоги, как по-английски, так и по-французски, и там, соответственно, было все про людей типа Кошута и про *Art & Language*. И меня, конечно, это интересовало, потому что меня интересовали вторжение языка в визуальное искусство и все эти связи с философией. Я читал и текст Кошута «Искусство после философии», тогда же на Западе стал очень модным Хорхе Луис Борхес, а я его читал еще в юности. Я решил совместить одно с другим: перевел три рассказа Борхеса для ленинградского самиздатского журнала «37» и написал для них предисловие, просто изложив то, что мне было интересно в тот момент. Я думаю, что мои читатели в Питере ничего не знали о концептуальном искусстве, и про Борхеса тоже мало кто знал. Потом этот журнал попал в Москву, его прочел Эдик Штейнберг, потом прочел Пивоваров, потом Кабаков, и, собственно говоря, с этого началось мое знакомство с теми людьми, о которых я потом написал как о московских концептуалистах. Эдик

тогда меня пригласил, чтобы встретиться с ним и Ильей Кабаковым, потом я познакомился с Пивоваровым. С Булатовым встретился впервые в мастерской Кабакова на вечере, посвященном Малевичу, где я делал доклад о нем. Поэтому, когда я писал об этих людях, представляя их западной публике, то писал уже, исходя из моего знакомства с концептуализмом, исходя из того, что я прочел. Я хотел представить их через аналогии и различия между тем, что они делают, и тем, что делают западные концептуалисты, отсюда — «московский романтический концептуализм». Мне казалось, что если я эти аналогии и различия опишу, то, что они делают, будет более понятным.

Когда ты писал эту статью, ты подозревал о существовании в России людей, которые подходят под описание борхесовского художника?

Нет, не подозревал. Я видел ранние работы Ильи Кабакова, мне показывал их Шемякин в Питере и Шварцман — в Москве. Первый московский художник, которого я довольно хорошо знал, был Михаил Шварцман — я с ним дружил, еще когда жил в Питере. Шемякин привозил довольно много работ Кабакова, но мне они показались такими, скорее, дадаистскими, чем концептуалистскими. Ощущение, что это, скорее, концептуализм, чем неодадаизм, возникло впервые, когда Илья мне показал альбомы. Альбомы мне показались концептуалистскими работами, потому что были построены на очень абстрактной идее, на концепции, собственно говоря, и на псевдонимности, и так далее. И прежде всего на переориентации роли художника, то есть художник — не творец, а как бы издатель, художник — куратор других каких-то фиктивных художников. То есть здесь был сдвиг в самоопределении деятельности художника, снимался момент самовыражения. Потому что все русское искусство того времени меня очень раздражало — оно было построено на самовыражении: объективную реальность уже научились не изображать, но самовыражение все равно заставляло художника зависать в перспективе мимесиса. А какая, в принципе, разница, что он изображает — то, что находится снаружи, или то, что находится внутри? Все равно свободы нет, и все равно искусство приобретает репродуктивный характер. Таким образом, фигура самовыражения мне казалась крайне консервативной и не соответствующей тому, что я бы хотел видеть. Поэтому, когда я увидел художника, который не занимается самовыражением, а рефлектирует фигуру самовыражения, для меня это было концептуализмом.

Виктор Пивоваров в интервью[2] и Борис Орлов в своей статье[3] говорят про эту группу художников, что они не концептуалисты, а экзистенциалисты.

Ну, надо сказать, что все концептуалисты — экзистенциалисты, они и возникли примерно в одно время. В семинаре, который я вел в Институте Курто в Лондоне, Джозеф Кошут рассказывал про начало своей концептуалистской деятельности и говорил, что был под влиянием французского экзистенциализма, когда жил в Париже, читал Сартра и общался с Симоной де Бовуар. Надо сказать, что экзистенциализм тоже направлен против идеи самовыражения, потому что человек, согласно экзистенциализму, — ничто, поэтому выразить там нечего, и, таким образом, какие-то очень фундаментальные совпадения здесь есть. Кстати, на том же семинаре Кошут сказал, что он создал концепцию тотальной инсталляции, и это показывает, что на вещи можно смотреть разными глазами. Это было смешно, потому что он сказал это в моем присутствии и так выразительно на меня посмотрел. Но я не возразил, потому что если человек считает, что он создал, значит, видимо, так оно и есть.

Когда ты переехал в Москву?

Я переехал в Москву в 1976 году. Я и раньше туда регулярно ездил, но общался больше всего со Шварцманом. Собственно говоря, больше я никого не знал.

Когда я недавно перечитал твой текст про романтический концептуализм, у меня возник вопрос. Ты выделил одну группу, которую назвал романтическими концептуалистами. Других ты не знал, или специально выделил среди тех, кого мы сейчас считаем концептуалистами, именно романтических? Я имею в виду, что, скажем, группа «Гнездо» или Комар и Меламид под это определение вряд ли подходят.

Нет, в тот момент, когда я писал эту статью, у меня был уже обзор тотальный. К тому моменту я про московских художников знал абсолютно все и видел абсолютно всех. От Дмитрия Краснопевцева и Владимира Вейсберга до Владимира Яковлева. Кроме того, я общался со всякими поэтами, задолго до того, как приехал в Москву, с 1965—1966 года — с Генрихом Сапгиром, Эдиком Лимоновым, с Володей Олейниковым и другими. Они знали многих художников. Когда я приехал в Москву, я уже что-то знал. А к тому времени, когда я писал эту статью, я уже знал всех. Так что выбор это был сознательный. Конечно, все это тонкие различия и их десять раз можно пересмотреть, но Комар и Меламид, Косолапов и другие сами себя определяли как соц-артистов. Что такое соц-арт? Это русско-советский вариант поп-арта, — так они себя понимали. Они не считали себя концептуалистами. Если ты посмотришь на американское искусство того времени, поп-арт и концептуализм находились во враждебных отношениях и ни лично, ни теоретически не коррелировали между собой. А я считаю, очень важно, что думает о себе сам художник, я не считаю, что он думает одно, а на самом деле все обстоит иначе. Я склонен доверять людям. И даже если они делают что-нибудь, не похожее на их интепретацию, я принимаю их объяснения. Значит, если мне кто-то говорит: «я — русский поп-артист», — зачем я буду считать его концептуалистом? Для этого нет никаких оснований. Или, например, группа «Гнездо» занималась перформансом. Перформанс не есть концептуалистская форма деятельности. Потому что в 1960—1970-е годы развивалось много направлений: минимализм очень мощный, который был слабо представлен в России; перформанс и хеппенинг, которые тоже слабо представлены в России; концептуальное искусство и еще многое другое. Они все входят в эту волну 1960-х годов. Она неоднородна сама по себе. Те, кого я выделил в своей статье (плюс, конечно, Кабаков, который не хотел участвовать в первом номере) — я только их и считал концептуалистами, а остальных — ни романтическими, ни

какими другими концептуалистами я просто не считал. Концептуализм занимался работой с идеями, с текстами, с нарративом. Концептуализм также заново определил фигуру художника. На Западе — аналогичная ситуация. Два варианта *Art & Language* — нью-йоркский и лондонский — совершенно другого типа практика Бротарса, тоже другого типа практика Бойса, еще кто-то, но они все относятся к концептуализму. При этом были довольно сложные взаимоотношения между концептуализмом и «Флюксусом». Потому что «Флюксус» тоже использует всякие слова и выражения, но он не использует их концептуально, то есть он использует их не теоретически, а юмористически. В России был очень большой слой, особенно он развился в 1980-е годы, юмористического варианта концептуализма. Этот юмористический вариант концептуализма концептуализмом в общем-то не является. Он является вариантом «Флюксуса» или неодадаистской линией в русском искусстве. Это еще одна рецепция, но это рецепция не унылого теоретического и философского концептуализма, а такого веселого, событийного — вообще для «Флюксуса» характерна комбинация юмора и событийности. Эта комбинация юмора и событийности, собственно говоря, очень неконцептуалистская по своей природе, но в России принято сейчас подверстывать к концептуализму абсолютно все. Как сказал Кошут на лондонском семинаре: «То, что я сделал, тогда называлось концептуальным искусством, а сейчас, видимо, будет называться вообще искусством». Так и произошло. Сейчас концептуалистами называют всех моих знакомых 1960–1970-х годов, которые даже слова такого тогда не слышали — и Штейнберга, и Краснопевцева...

Ну, они, скорее, предшественники.

А являются ли они предшественниками?

Это другой вопрос.

Я просто замечаю, что концептуализм по той или иной причине стал брендом в России, и этот бренд с 1980-х годов стал использоваться людьми, которые, скорее, воспроизводили практику «Флюксуса», занимались скорее перформансом, чем концептуализмом. Концептуализм, как мне кажется, в России существовал недолго, в 1970-е, до самого начала 1980-х годов, когда действительно разрабатывались какие-то теории, когда разрабатывалась какая-то система интерпретации — такое скучное искусство. Потом, когда в 1980–1990-е годы оно повеселело, оно стало для меня более флюксусным, чем концептуальным. Что, по-моему, неплохо — я «Флюксус» люблю.

Как ты думаешь, художники, о которых ты написал, сами себя осознавали концептуалистами на тот момент?

Я не совсем в этом уверен.

Ты говоришь, что склонен доверять самоопределению художников. А они как-то определяли себя?

На это я отвечу: и «да» и «нет». Во-первых, каждый случай надо рассматривать отдельно. В принципе, я не думаю, что какой-то художник может быть концептуалистом, я даже не думаю, что какое-то произведение искусства может быть концептуальным. Я думаю, что бывает в искусстве какой-то концептуальный момент, как были импрессионистический момент или кубистический момент, который длился два с половиной года. Можно ли считать Пикассо кубистом? Он был кубистом два с половиной года и в это время стал известным, поэтому он и ассоциируется с кубизмом, а все остальное, что он рисовал, к кубизму не имеет никакого отношения. Если взять момент второй половины 1970-х годов, то в этот момент в определенный круг входили художники, объединенные интересом к концептуальному искусству. Они участвовали в семинаре, в котором я тоже участвовал.

Был в то время такой интерес?

Был сильный интерес. Очень сильный интерес был у Чуйкова, он очень много читал на эту тему. Немножко меньше был у Инфанте — после того, как он отошел от группы «Движение», он искал какую-то другую платформу. В каком-то смысле — и у Булатова, потому что его интересовало отношение текста и изображения. Именно в этот момент. До этого они занимались другими вещами и после этого, пожалуй, стали заниматься тоже другими вещами. Булатов пошел в другую сторону, Чуйков стал заниматься чем-то близким к апроприации, то есть к постмодернизму. Но мне кажется, что этот концептуальный момент был осью, вокруг которой все вертелось. Это было, конечно, очень сильно у Монастырского, потому что он все время говорил об интерпретации, о том, что текст важнее события, он, в отличие от «Гнезда», стремился подорвать перформанс. Базис перформанса — непосредственность, событийность, присутствие, вместо этого у Монастырского были отсутствие, неважность события. Это чисто концептуальный ход. То же самое — Илья Кабаков, он хотел подорвать непосредственное воздействие картины и сделать упор на интерпретацию, на концепцию, на контекст. Если посмотреть на всех этих людей, то в той или иной мере и в рамках каких-то своих программ все они следовали логике концептуализма. Она и отражена в моей статье. Она была обращена к западному и русскому читателю одновременно, и поэтому мне хотелось найти какую-то формулу, которая была бы понятна и тем и другим.

Есть один важный нюанс — почему романтический? Если ты возьмешь модель классического концептуализма, она построена на принципе выбора из предложенной системы опциональных возможностей. Например, работа Кошута «Один и три стула» — ты имеешь три варианта: если ты хочешь указать на стул, ты можешь показать стул реальный, ты можешь показать его изображение и ты можешь привести его определение. Эта опциональность основана на очень глубинных структурах американской цивилизации, которая построена на системе выбора среди ограниченного числа возможностей. Как в «Старбаксе» — ты можешь выбрать капучино трех размеров или кофе с молоком, без молока и т. д. По такому же принципу делаются, например, тесты для экзаменов или при приеме на работу. То есть, выбор варианта среди ограниченного числа возможностей есть база американской жизни, ее юридической системы, политической системы, экономической системы и просто быта. Соответственно, амери-

кано-английский концептуализм представляет собой перенесение на искусство устройства американского супермаркета или американской бюрократической системы. Русский вариант концептуализма отсылает к бесконечному числу возможностей интерпретаций контекстов. Можно фантазировать по поводу акции Монастырского «Появление» в течение часа, а можно — в течение бесконечного времени. То есть, финализированная ограниченная система выбора открылась в бесконечность. На этом же построена деконструкция Деррида — его первые работы появились в 1972 году, тогда же, когда появился московский концептуализм. В работах Деррида описано, что будет, если замкнутую опциональную систему, как ее рассматривает классический структурализм, открыть бесконечному числу интерпретаций, то есть конечное число возможностей превратить в бесконечное. Иначе говоря, для меня тогда под романтическим имелось в виду что-то очень определенное — это не был романтический склад человеческой натуры, а переход от системы с конечным числом возможностей выбора к системе с бесконечным числом возможностей выбора. А это открытие в бесконечность, эта бесконечная перспектива мечтательности — это и есть то, что мы называем романтизмом. Я мог бы написать деконструктивный концептуализм, так как я Деррида читал к тому врмени, но для меня это было слишком претенциозно, и я написал романтический, чтобы было понятнее.

Интересно. Я это вижу в совершенно в другой перспективе. Я не говорю, какая перспектива правильнее, скорее всего – обе, но когда в 1975 году я попал школьником в мастерскую Комара и Меламида, я именно от них впервые услышал это слово. Они и ребята из «Гнезда» называли себя концептуалистами.

Знаешь, я в этом не очень уверен. Когда Комар и Меламид приехали в Нью-Йорк, они ориентировались на Энди Уорхола, а не, скажем, на Кошута. Кстати, для концептуалистов Энди Уорхол был врагом номер один. Когда Кабаков приехал в Нью-Йорк, он был немедленно идентифицирован как концептуалист тем же Кошутом и многими другими. Другое дело, как сложились личные отношения, но эта идентификация произошла. Когда Комар и Меламид приехали в Нью-Йорк, они были идентифицированы, скорее, как апроприационисты и постмодернисты. О них тогда писал Артур Данто, который начал свою карьеру с текстов об Уорхоле, а затем писал об апроприационистах и постмодернистах типа Бидло, Мариани, Салле и так далее. То есть он был теоретиком американского варианта постуорхоловского апроприационизма. Комар и Меламид ложились в эту парадигму абсолютно точно, просто один к одному. Не надо забывать, что апроприационизм 1980-х годов был антиконцептуалистским: если посмотреть риторические и полемические стратегии художников тех лет, то они все говорили, что концептуализм страшная гадость, страшная скука, очень элитарно, для узкого круга, отворачивается от истории искусства, отворачивается от вкусов зрителя, создает какое-то иллюзорное очень узкое пространство для трех-четырех критиков. Они считали, что надо открыть историю искусства, надо учесть восприятие зрителя, надо подружиться со зрителем снова. Это было открытие такого неоисторизма, неоакадемизма, неоклассицизма и так далее. Я считаю, что Комар и Меламид сделали русский вариат постмодернизма, а не концептуализма.

Меня волнует, скорее, расклад середины 1970-х, как это воспринималось тогда и в разных перспективах. Я всех спрашиваю: «А кого ты считал на тот момент своими коллегами-концептуалистами?». И списки у всех разные. Поэтому я и тебя спрашиваю, а не для того, чтобы что-то доказать или опровергнуть.

Конечно, разные, я тоже не хочу ничего доказывать — я просто хочу скромно подчеркнуть следующий факт: люди, которые высказывались и продолжают высказываться в России на эти темы, не обязательно хорошо знали западное концептуалистское искусство и, прежде всего, западную концептуалистскую теорию. Теорию читали очень мало — она была не очень-то доступна. И поэтому, кто был против кого и какой был расклад на Западе, мне кажется, не всем было одинаково ясно. И в чем заключался западный концептуализм тоже было не всем одинаково ясно. Поэтому здесь существует двойная аберрация. Если обернуться и посмотреть на русский футуризм — Бурлюков, Малевича и всех остальных связывают дружеские узы, но какой, например, Бурлюк вообще футурист? Все равно он ближайший друг и во всех начинаниях участвовал. Дружеский круг — это одно, методология, которую люди используют — это другое. И поэтому я думаю, что на это можно смотреть с обеих сторон. Я не против того, чтобы люди называли свой дружеский круг и назначали ему термин, но после того, как это уже один раз сделано, интересно посмотреть на методологию, и что на самом деле там имело место.

В твоей статье меня поразила одна вещь, которую я раньше не замечал – что начало статьи, собственно теоретическая часть, куда продвинутее и радикальнее, чем практика, которую ты потом приводишь в пример. Это осознавалось тогда?

Это осознавалось. Как мне казалось в то время, ближе всего к тому, что я хотел бы видеть, были кабаковские работы, которые я не мог в этой статье использовать (по практическим причинам). Также мне очень близки были тексты Рубинштейна, поэтому я с них и начал. В то время тексты Рубинштейна казались мне наиболее последовательной и концептуалистской работой. Сами эти тексты очень хорошо подтверждают мою идею о переходе от замкнутой системы к бесконечности. И то направление, в котором шел Монастырский, тоже казалось очень перспективным. Я бы сказал, что тогда они были наиболее близки к моему описанию московского концептуализма. Дальше, если взять Булатова, Чуйкова и Инфанте — они меньше соответствуют тому, что я тогда написал, но они мне были интересны, и я тоже воспринимал их как концептуальных художников, потому что они рефлектировали и подрывали этим основы традиционной фотографии, традиционного перформанса, традиционной картины и так далее. Инфанте делал перформансы, но он делал их ради фотографии, Булатов — понятно, Чуйков — тоже, то есть все они вводили этот деконструктивный элемент, может быть, не так последовательно, как я это описал, но для меня они попадали в эту парадигму в то время.

Ты написал, что западное искусство говорит нам о мире, а русское искусство – о мире ином. Ты так до сих пор так считаешь?

Я думаю, что всякое искусство говорит о мире ином. Я считаю, что искусство в своей фундаментальной социальной функции заменяет религию в секуляризованном мире. То есть оно занимает то специфическое место, которое религия покинула. Там, где были храмы, сейчас музеи современного искусства, там, где были священники, стали кураторы — произошла практически полная замена, и эта замена идет по меньшей мере в двух отношениях: Рай и Ад заменились на утопию и антиутопию, а бессмертие души заменилось на сохранение искусства в музеях.

Интересно, что бессмертие гарантируется только художникам. Зрителям никакого бессмертия не полагается?

Это не совсем верно. Во-первых, бессмертие никому не гарантировалось, потому что понятно, что реальный шанс имеют только святые, а для того, чтобы стать святым, нужно сделать либо военно-государственную карьеру, либо быть преступником и покаяться. Это относится и к художнику, потому что художник может сделать карьеру двумя способами: либо он делает карьеру в художественных институциях, либо он их проклинает и преступает их законы, что потом вознаграждается этими же художественными институциями. Опять же — среднего пути нет. Тем не менее, я с тобой согласен, что исключение зрителя несправедливо. Лютера и Кальвина раздражала сертифицирующая и социализирующая роль церкви, и они создали протестанскую церковь, где каждый может получить бессмертие личной верой. В области искусства этому соответствуют интернет и особенно фейсбук. Собственно говоря, они также соотносятся с музеем и художественной системой, как протестантизм — с церковью. Каждый, если он верит в наличие у него лица, это лицо показывает в фейсбуке.

Красиво. Можно еще раз списочный состав – кого ты тогда считал концептуалистами? Не только тех четырех, кто упомянут в твоем тексте.

Я ненавижу списки художников, просто ненавижу! И речь идет, как я уже сказал, о «моменте». На тот момент концептуалистскими художниками я считал перечисленных выше — Кабакова, раннего Монастырского, Рубинштейна. Я считал, что были концептуалистские ходы у Булатова, у Инфанте, у Чуйкова, я считал, что ранние работы Комара и Меламида были в достаточной степени концептуалистскими, прежде всего эти две биографии…

Зяблова и Бучумова?

Да. У них был момент отстранения и дистанцированного отношения к художественной практике, рефлексия условий художественной практики. Вообще, что такое концептуализм — это отступление на шаг от роли художника. Человек отступает на шаг от роли художника и начинает ее анализировать с какой-то дистанции. Он берет дистанцию в отношении своей собственной социальной роли и начинает ее анализировать и описывать как бы сторонними глазами. Как, например, конечно, Дима Пригов.

Он все-таки позже «концептуализировался».

Ты знаешь, нет. Очень рано, с моей точки зрения, и, хотя у него много другого, чисто перформансного, мне кажется, что наиболее концептуальные его работы относятся именно к 1970-м годам. И когда в середине 1970-х годов Пригов читал, надевая фуражку милиционера, он этим подчеркивал, что дистанцируется от своей роли поэта. К этому же времени относятся его рассказы о Пушкине, которые, конечно, вдохновлены Хармсом, но практически идут в совершенно другом направлении, в концептуальном. Потому что эти рассказы все построены на отходе от собственно поэзии к анализу мифов, которые создаются вокруг человека, социальной и политической рефлексии, манипулирования и так далее. И Володя Сорокин с его ранними рассказами, потому что они очень жестко дистанцировали читателя от любой формы описательной прозы и свободного, так сказать, излития души. Я его читал несколько позже, но еще живя в Москве.

А Герловины?

Они не были для меня концептуалистами. Мне кажется, что они представляют собой своеобразный русский вариант «Флюксуса», потому что каждая их работа была построена на шутке и замыкалась в этой шутке. То есть шутка представляла собой рамку для работы — это то же самое, как если бы ты вывесил раму и внутри что-то нарисовал. Шутка начинается, рассказывается, чем-то кончается, и, когда она кончается, работа кончается вместе с ней. Получается серия шуток. У Комара и Меламида тоже есть такие серийные шутки. В таком случае получается закрытая, а не открытая система.

Все-таки не надо забывать, что московский концептуализм был частью неофициальной культуры, а неофициальная культура в то время, в 1970-е годы, не состояла из людей, которые хотели попасть в официальную культуру, но не смогли. В этом был очень большой разрыв между ситуациями 1960-х и 1970-х годов. В 1960-е неофициальными можно было считать людей, которые хотели вслед за Евтушенко и Вознесенским попасть в официальную культуру и не смогли. В 1970-е годы часть неофициальной среды в принципе полностью переориентировалась на внесоветскую действительность и на некоторую фикцию мировой истории искусства, мировой истории поэзии и так далее. И художники московского концептуализма все были ориентированы на западный музей, но не реальный, а какой-то такой фиктивный западный музей, в который помещено все то, что они видели в журналах, в каталогах выставок и так далее. И они хотели туда попасть, а попасть туда можно, и это всем было очень хорошо понятно, только со своими темами. Было понятно, что ты можешь попасть в музей, только если приносишь с собой что-то, чего там нет. В западных музеях было все, но России там не было, Советского Союза там не было, и поэтому они так настаивали на своей советскости. Илья настаивал на своей советскости, Булатов и Комар и Меламид. Потому что советское — это было экзотично, странно, неожиданно, это было то, что можно предложить. Илья писал в одной из своих статей, что он в нашем совет-

ском мире как иностранец, то есть он фиктивный посланец западного мира, но он приезжает в наш мир не для того, чтобы пропагандировать западные ценности, а для того, чтобы, вернувшись в западный мир, привезти туда русские и советские ценности. В этом психологическая разница между позицией московского концептуализма и позицией многих художников, которые хотели бы ввезти западное искусство в Россию. Русский контекст никого не интересовал, интересовал мировой контекст и в него хотели интегрироваться русские. Посмотри, например, на первые концептуалистские работы Ильи Кабакова: «Вшкафусидящий Примаков» начинается с черного квадрата. Посмотри на эти бесконечные черные квадраты, которые рисовали они все: черный квадрат, который закрывает особо секретную часть какой-то советской ракеты, черный квадрат, как запрещенная работа неофициального художника и так далее. То есть, черный квадрат был нулевой точкой отсчета, с которого начиналась советская действительность, потому что черный квадрат — последнее, что Запад знает о русском искусстве, и с этой последней информации нужно перейти к нынешнему моменту. Вот эта идея — начать с последней точки и принести в мировую историю искусства и в мировую репрезентацию искусства какой-то специфический опыт, которого там нет, который там не отражен, не репрезентирован — была основным психологическим мотивом.

Мне кажется важным то, с чего начинали Булатов, Кабаков и те же Комар и Меламид. Насколько я знаю, Дональда Джадда или Кошута не учили писать реалистические картины, а наши использовали в своем творчестве то, что они умели. У них в руках был другой язык, которым они могли пользоваться для выражения «западных» идей.

Это абсолютно не соответствует истине. Кошут не только получил классическое образование, но он зарабатывал, преподавая живопись и рисунок в нью-йоркской школе искусств. Американская и нью-йоркская среда были очень консервативны, в Америке до сих пор под картиной понимается картина XIX века. Авангард задевает успешный, но очень небольшой слой населения, основное население ничего с авангардом не ассоциирует. Американский абстрактный экспрессионизм был делом двадцати человек, о которых никто не знал, кроме них самих.

Получается, что как Чуйков для заработка расписывал клубы, так и Кошут для заработка занимался таким классическим делом?

Это был мой следующий ход. Если ты посмотришь, Кабаков и другие начинали в книжной графике, то есть как коммерческие, хоть и в советских рамках, художники, которые затем свои приемы коммерческого художника использовали для своего серьезного искусства. А что делали поп-артисты? То же самое. Энди Уорхол несколько лет работал как коммерческий художник. То есть, он с самого начала знал, что «червяк должен нравиться не мне, а рыбке», и когда ты делаешь работу, ты должен думать не о своем, а о чужом вкусе. Вот этот принципиальный разрыв конституирует поп-арт, конституирует Энди Уорхола. Кошут рассказывал, как он учил своих студентов классической живописи — брал какую-то работу, типа «Диана отдыхает в лесу», давал ее какому-то студенту, студент ее перерисовывал, давал ее другому студенту, тот ее перерисовывал, потом другому студенту и так далее, и где-то после тридцатого показывал это все вместе — вот как абстрактное искусство получается из реалистического. Это, конечно, довольно остроумная интерпретация истории искусства как истории неправильного прочтения академических образцов. На самом деле, все они играли с этим. Америка — дико консервативная страна, где девяносто девять процентов населения обо всей этой фигне никогда ничего не слышали. Конечно, и поп-арт и художники 1980—1990-х годов, и тем более все политически ангажированные художники стремились открыться более широкой массе зрителей. Но если ты хочешь открыться более широкой массе, ты тут же должен отбросить всякие авангардистские амбиции, и это то, что сделал Энди Уорхол. Что такое Энди Уорхол? Это поворот от международного авангардного искусства к националистическим американским регионалистским темам. Не надо забывать, что почти все поп-артисты, например, были за вьетнамскую войну. Джаспер Джонс, который рисовал американский флаг, был сторонником войны, а концептуалисты были противниками войны. То есть на самом деле поп-артисты придерживались очень правых взглядов — они были американскими националистами, регионалистами и были ориентированы на стандартные американские ценности.

Но наши-то использовали в своем творчестве свои традиционные умения, а Кошут – нет. Этот язык он не использовал. И, насколько я знаю, никто из американских концептуалистов – тоже.

Начиная с того момента, когда Кошут сделал свои «Стулья», он стал работать практически дизайнером. Если ты посмотришь на все его инсталляционные проекты — это чисто дизайнерские, оформительские проекты и больше ничего. Он же копировал *Comme des Garçons*.

Но стул он все-таки не нарисовал – он его сфотографировал. То есть, язык был уже редуцирован до него, ему не надо было самому от сезаннистской живописи доходить до этого. А нашим надо было.

Как я уже сказал, проблемой был не мимезис, как у официального искусства, а самовыражение. Художники концептуального круга редуцировали самовыражение, это была последняя редукция. В тот момент, когда ты редуцируешь самовыражение, ты редуцируешь собственную индивидуальность, ты редуцируешь собственную позицию художника и отрекаешься от себя как от художника и от всего, что с этим связано, ты делаешь последнюю возможную редукцию. Но их редукция в рамках России ничем не отличалась от параллельной как кошутовской, так, кстати, и от уорхоловской, которые тоже делали это все на фоне Поллока.

Я не говорю, что принципиальная, но мне кажется, что разница есть. Они ориентировались одновременно на неофициальное искусство, официальное и на воображаемое западное искусство – на три источника.

Может быть, что не на то и не на другое. Если смотреть «с птичьего полета», искусство всегда ориентировалось на Европу и на систему европейских ценностей, на фигуру европейского интеллектуала, европейского художника, европейского индивидуума. Цель была — стать

индивидуумом. И потом в двух странах, в Америке и в России, произошло отречение от индивидуальности, от личности и от самовыражения. Это произошло в Америке и в России в связи с созданием там массовых обществ и массовой культуры в масштабах, которые в Европе были невозможны. Это на самом деле позиция массового человека, человека толпы, который перестал быть индивидуальностью, а стал частью общего потока. Это опыт Америки и опыт России, и он отделяет эти две страны от традиционной европейской культуры. Никакого такого единого Запада нет — Западная Европа совсем другая. 1960-е годы были годами слома европейской культуры и начала новой постгуманной, постиндивидуалистической, постсубъективной массовидной практики, которая была отрефлектирована в искусстве и на Западе и на Востоке одновременно.

1 Суицидов И. Хорхе-Луис Борхес и экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // 37 [машинописный журнал] / И. Суицидов; [перепечатано в журнале «Часы». — Ленинград, 1981. — № 31]. — Ленинград: 1977. — № 12. (Под псевдонимом Игорь Суицидов писал Борис Гройс — прим. составителя.)

2 См. с. 131 настоящего издания.

3 Орлов Б. Семейный праздник с тостами // Артхроника / Б. Орлов. — 2011. — № 2.



Илья Кабаков в своей мастерской. 1970-е. Фото В. Сычева

Интервью с Ильей Кабаковым

12 октября 2010, Париж

Юрий Альберт: Я готовлю выставку раннего московского концептуализма и хочу проследить его генезис, даже не теоретически, а, скорее, практически.

Илья Кабаков: Суть состояла в том, что несколько человек довольно долго, примерно тридцать лет, собирались в одних и тех же помещениях без посторонних людей и получали огромное удовольствие от исчезнувшего жанра под названием «беседа». Эта беседа отличалась от разговоров авангардистов 1920-х годов, где один говорил, а другой перебивал: «Ты не прав, а я прав». Такое возможно во времена, когда что-то надвигается и каждый хочет в этом темном надвигающемся поймать свое. Но мы жили в более спокойное, печальное время, когда можно было спокойно обсуждать все, что получилось в результате этих самых ожиданий прошлого поколения. И был выработан жанр спокойной беседы, в которой каждый говорил, полностью осознавая, что он никого не агитирует, никому не всовывает какую-то истину, а просто обсуждали с разных сторон разные вещи и получали от этого, повторяю, очень большое удовольствие. Во-первых, удовольствие от того, что рядом с тобой, можно сказать, вполне интеллигентные люди. То есть уровень вежливости, воспитанности и согласия на другого человека у каждого был довольно высокий, не было среди нас людей, которые бы отбрасывали другого или считали, что он не прав. Все в равной степени чрезвычайно уважительно относились к чужим соображениям, не придавая им, тем не менее, какого-то такого абсолютного значения.

Вторая особенность этих бесед состояла в том, что были полностью вычеркнуты причины, по которым люди поддерживают так называемые беседы — например, «что случилось», «что произошло»: «А ты знаешь, Вася, что у Пети ушла жена?» — «Да? Вот это интересно. Какая она сволочь!». Свойство наших бесед было в том, что предполагался заведомо дистанционный взгляд на явления, художественные и политические, на то, что нас всех окружало в этой жизни. Мы смотрели на эту жизнь из какой-то другой точки. И каждый принимал эту точку зрения, понимал, что и другой учитывает вот эту постороннюю точку зрения на то, что происходит. То есть, мы были жители какого-то замкнутого пространства, назовем прямо — тюрьмы, сидели на нарах, но у каждого сохранялось представление, что есть еще большой мир, где этот «нарный» мир может быть предметом описания. То есть это не были крики «Свободу!», как у диссидентов. Нет, мы уже сидели на нарах, и не было никакой мысли, что нас с этих нар куда-то отпустят или мы сами что-то можем.
Что же это за точка зрения, с которой все, что происходило, так спокойно, весело и одновременно очень подробно и изобретательно описывалось? Это, мне кажется, самое интересное. Существует версия, что это было как бы воображаемое географическое общество, скорее всего, англосаксонского типа, конца XIX века, которое отправляло своих членов в различные неизведанные уголки земного шара — на Амазонку, в недра Африки или на Мадагаскар. Причем целью было — присылать периодически послания в адрес этого клуба с описаниями недоступных мест, а если человек уцелеет от саблезубого тигра, если его не зарежут какие-то племена, то он сам, может быть, вернется когда-нибудь и сделает доклад о том, как он прожил 12 лет, изучая лилипутов или людоедов. В принципе, речь идет, конечно, об этнографии. Было понимание, что жизнь в Советском Союзе и жизнь на этих нарах — это не полный, оконченный мир, это не модель мира. Модель мира — это то, к чему история человечества пришла в лице лучших своих представителей, которые теперь наблюдают, до чего дошла и в каком состоянии находится эта часть территории. То есть, было ощущение этого места как сектора какого-то большого мира и, одновременно, сегмента времени, которые нам досталось наблюдать.
Причина этого — книги, которые нам удалось прочитать. Ошибка советской власти, как известно, состояла в том, что она считала советского человека наследником всего человечества, который должен знать ступени, по которым он поднимался к вершинам советского состояния. Благодаря деятельности Горького и потворству идеологических органов, в Советском Союзе в большом количестве печаталась мировая классика, исполнялась международная музыка, то же самое — в театре и балете. То есть достаточно восприимчивый человек мог получить большую порцию внешнего мира, находящегося за пределами этих нар и этого лагеря. Присутствие в головах досоветского и облегающего Советский Союз миров и послужило причиной появления неофициальной художественной жизни. Конечно, этот мир воображался, но считалось, что за пределами нашего лагеря и наших нар есть мир свободных людей, у которых продолжается история человечества, обтекая этот остров с колючей проволокой. Вторая особенность состоит в том, что все эти книги — были апробированные книги, мы читали литературу в шедеврах, а не в процессе: в музеях висел Микеланджело и так далее — то есть, мы были окружены историей человечества в лице ее лучших представителей. Это тоже создавало у нас определенные критерии максимализма, в отличие от авангарда, который отрицал культуру шедевра, желая ее сбросить и открыть новое, которому мешают эти шедевры прошлого. Но мы были уже по эту сторону «нового мира», мы сами были завалены камнями советского идеологического бреда, и для нас классики и прошлое выглядели как то, к чему нужно относиться с уважением. Ненависть к отцу приводит к невероятной любви к дедушке и бабушке.
Мы как бы отрывались в своих беседах от нашего наличия, взлетали и смотрели с этой Лапуты, с этой летающей тарелки, — смеясь, наблюдая и отмечая самые опасные уголки этого смешного и опасного советского мира.
Что отличает концептуализм? Это как бы взгляд разумных существ, рациональный взгляд на совершенно нерациональную реальную ситуацию того времени. Можно считать, что это всплеск здравого смысла, один из последних вздохов интеллигентного сознания в истории России. Потому что, несмотря на то, что считается, что русская интеллигенция любила Евтушенко, Ахмадулину и так далее, она сама «своих не познаша». Именно концептуализм во всех его формах — поэтических, литературных и изобразительных — и был плоть от плоти интеллигентного сознания. Что такое интеллигенция? Это результат прихода западного — французского и немецкого — просвещения в Россию. Мы, так сказать, послепастернаковское интеллигентное сознание, то есть ценящие что-то такое рефлективное, разумное, но не действующее. Раньше в понятие интеллигенции входило поведение и поступки: освобождение и просвещение других. Просвещение в русской интерпретации было понято не только в смысле знания, а именно от слова «свет». То есть бросать туда, в темную глубь, в какие-то темные пространства, свет и освещать разные уголки этой пещеры и взывать к просвещенности или освещенности. Если считать, что поколение Пастернака — это еще интеллигенты действующего типа, которые что-то исследуют, пишут, читают и преподают, то есть делают что-то реально в этом мире, то последнее поколение интеллигенции — это те самые сидящие по кухням и беседующие. Последняя форма жизни интеллигенции — это беседующий человек, наслаждающийся тем, что рядом с ним другой человек, похожий на него и в момент говорения тоже представляющий собой что-то цивилизованное. То есть сам факт нормального разговора, обмена мнением и связанное с этим позитивное переживание было свойственно этому последнему поколению. Конечно, я понимаю, что обсуждая, как Марья Ивановна вчера ударила по голове Петрова, беседующий тоже испытывает наслаждение, но на-

слаждение другого типа. Здесь же было, повторяю, наслаждение от традиционного интеллигентского состояния. Это последние волны той эпохи, которая к 2000 году уже кончилась, как и многие вещи закончились к концу века. Поэтому можно поставить знак равенства между концептуализмом и русской интеллигенцией. Причем интеллигенцией, повторяю, утопического типа. Который очень осуждала интеллигенция XIX века, которая предлагала всегда действовать, поступать, предлагала какие-то реформы и так далее. А это нехорошая интеллигенция — интеллигенция прекраснодушия.

Маниловщина.

Маниловщина. На самом деле каждый из участников этих бесед, конечно, что-то делал. Дела этой группы, их поступки выражались в нашем кругу в двух вещах — это писанина и рисование. У нас были знакомцы из музыкального мира, из театрального: Шнитке, Губайдулина, Денисов, Любимов. Но такого тесного общения, как с пишущими и рисующими, конечно, не было. Надо сразу сказать, для посторонних людей, которых будет это все интересовать в будущем, как соотносились эта продукция и такая беседа. И картины, и литературные изделия делались как бы двух планов. Они делались, с одной стороны, как нечто характерное для жизни в этом мире, как нечто, принадлежащее этому миру. Сюда идет мусор, грязь, чушь, мычание некрасовское или то, что писали и Лева Рубинштейн, и Володя Сорокин. То есть, с одной стороны, это тот обморок, то состояние, в которое мы все были погружены, из которого мы состояли, то есть состояние человека, лежащего на нарах. А с другой стороны, в каждой из этих работ присутствует «высший наблюдатель», который смотрит на эти вещи со стороны. Во всех работах введены были таким бутербродом очень важные методы. Это наблюдатель со стороны и сам предмет, который подсовывается. То есть пакет состоял, как у Андрея Монастырского, из смотрящего и из действующего. Действующий — это «мусорные работы» советского периода. Что, собственно, смотреть, кроме мусора? Это же не культура «художественных», хорошо нарисованных картин. Это то, что нас окружает, и мы сами такие. С другой стороны, наблюдается это с посторонней точки зрения. Вот это очень важный момент, что наблюдатель этих картин, их корректировщик — такой недремлющий куратор с гамбургским счетом, который оценивает их с точки зрения каких-то мировых критериев. Причем интересно, что мировой критерий здесь понимался не в качестве процесса естественного и ежедневного, как это было во всех странах, то есть: «Петя нарисовал это, а я сейчас возьму и нарисую другое», и он происходил и во Франции, и в Америке: «актуальная художественная жизнь». Мы не знали актуальную художественную жизнь как единый процесс, все было подпольно, была полная изолированность. Но в воображении возникало какое-то мировое «око», то самое злополучное око, которое так четко и графично изображал Пригов на своих газетах. Я думаю, что эта метафора, этот образ хорош. Потому что когда я смотрел на работы своих друзей и всех художников концептуального круга, без всякого исключения, это было не «вот я сейчас нарисую, и вы все изумитесь», а как бы: «смотрите, вот что-то нарисовалось, давайте вместе с этим оком посмотрим на то, что нарисовалось». Присутствие этого специалиста, такого комиссара все время чувствовалось в любой работе от самых минималистских до безумных и сумасшедших. Вот чем отличается концептуальность этого круга — присутствием очень сложного, многознающего и в то же время беспощадного наблюдателя, который смотрит на эти изделия.

Я не знаю, может ли это быть объяснено или как-то дано следующему поколению — присутствие того, кто не присутствует здесь. Но, с другой стороны, вся история искусства наполнена таким присутствием неприсутствующего. Почему люди рисовали истории из Священного Писания? Кто-то же это заказывал им. Это не заказчик, которого якобы можно всегда назвать, на самом деле это заказано кем-то более размытым. Это как бы было вообще «заказано». Медичи заказывал не потому, что он Медичи, а потому, что в воздухе что-то висело, какой-то глаз, какой-то наблюдатель висел в воздухе, и Медичи молчаливо хотел сделать так, чтобы этот глаз был удовлетворен... И художник тоже рисовал с точки зрения этого глаза — можно назвать его коллективным бессознательным, коллективным сознательным, но в истории искусства присутствует все время этот критерий, что кто-то будет смотреть на твои работы. С возрастом ты даже больше понимаешь, кто это. Это мертвецы, это предки, они как бы смотрят на тебя и как-то так: «Ну-ну-ну» — что-то такое все время тихо мычат. В твоей голове как бы раздается звук присутствия этих наблюдателей. Я думаю, что сила и особенность концептуального круга — это невероятно расширенный, богатый и в то же время чрезвычайно неуловимый наблюдатель, глаз, контролер, цензор, куратор, что угодно, под взглядом которого делались эти работы.

Это было легко, потому что каждый из этого круга имел еще так называемого актуального куратора, актуального цензора, наблюдателя. Это был «советский человек», который принимал работу в бытовом смысле. Кто-то делал детские книжки и имел дело с цензором в издательстве. Кто-то писал текст и знал, что он цензурируется. Мы, советские люди, ненавидели этого цензора, но и сам цензор не являлся представителем высшей силы, он был таким же рабом, который боится какого-то другого цензора. Это была особая игра, пантомима, между цензором и тобой. Ты как бы договаривался с цензором, он сам говорил: «Ну, ребята, мне тоже хлеб нужен, меня же выгонят, если я не буду цензурировать вашу нарисованную собачку или ваш текст». То есть все оказались какими-то странными заложниками, вплоть до Брежнева, который якобы говорил, показывая на потолок: «Знаете, я бы подписал, но надо же посоветоваться выше». Вот эта липовость критериев создавала обратный ход: кто же тот, по отношению к которому мы должны быть ответственными или кого мы всерьез должны слушать и бояться?

Я хочу сказать, что в концептуальном кругу очень сильно было присутствие, как говорится сегодня, «Другого». И мы настолько хорошо считывали и знали этого «Другого», что не надо было объяснять, кто

этот другой, у этого другого были очень высокие позитивные свойства. Он как бы присутствовал, но никто на него не ссылался, никто не говорил: «Истина», никто не говорил, что вот Рембрандт бы так поступил, то есть не было конкретного поименованного авторитета. Наоборот, все беседы сводились к тому, что всякое мнение является относительным и даже смешным, не было апологетики истины. Мы были свободны, потому что каждый высказывал только мнение, но за каждым мнением была, во-первых, какая-то степень информированности, ну и, конечно, огромная степень литературоцентричности. Повторяю, не столько визуальности, сколько литературоцентричности. Изобразительное искусство тоже считалось языком. То есть оно не обладало теми таинственно-магическими силами вроде «колебания цвета» или чего-то такого, «тайнами композиции» или прочими профессиональными правилами. Предполагалось, что вот ты это сказал и это есть твое высказывание, и я понял тебя. Не было чувства вещи, которую надо потрогать и изумиться, как она сделана. Все эти технологические ценности были просто не важны, потому что высказывания и рефлексия были на более высоком уровне, чем ремесленное изготовление. Сама техника никогда не выступала в форме откровения: «это талантливо, это не талантливо», «это хорошо сделано, это не хорошо сделано». Такие существенные моменты в истории искусства были просто элиминированы, были безразличны. Это часто описывается как крупнейший недостаток изделий, сделанных в этом круге. «А что, собственно, эти концептуалисты сделали?», «давайте, хватит болтать, покажите мне, наконец, что можно было бы…». «Что можно было бы»? «А, ну, как бы…», — и вдруг неожиданно выясняется, чтобы можно было потрогать и потом купить. Невозможно ни потрогать, ни купить эти изделия, они как бы такие недотроги. Но следует все же успокоиться: на этом свете через какое-то время все вещи становятся тактильными и коммерческими. «Черный квадрат» тоже сделан был не для продажи, как говорят в таких случаях. Это так называемый типичный идеологический продукт. Концептуализм — тоже. Авангард давно вошел в коммерческую и тактильную сферу. Я думаю, что и концептуализм уже на подходе к этому неизбежному состоянию.

Когда и как вы себя осознали не просто как художника, который рефлексирует, а именно как концептуалиста? Когда слово было произнесено?

Сейчас скажу. Очень рано. Я могу датировать его… Я гулял с Эриком Булатовым на даче у него, на 42-м километре, по берегу какого-то озера. И я говорю: «Эрик, то что останется, что сохранится для будущего — это то, что мы концептуалисты».

А когда это было?

Мы познакомились в 1956-м, значит, это могло быть где-то в 1963–1965 году.

А откуда тогда это слово? Оно придумалось или?..

Нет, оно как бы вынырнуло… Нет, придумать нечего было, это не супрематизм, это как бы взято такое, уже летающее где-то слово, обозначающее такое умозрительное, умственное отношение к изготовлению.

Но это не имело, наверное, никакого отношения к…

Кошуту.

Вообще к слову из искусствоведения?

Нет, конечно, имело отношение. Да, это искусство, это имело отношение к искусствоведению.

К готовому термину, который пришел с Запада?

Да.

Но ведь оно было произнесено-то и на Западе в 1965-м только?

Где-то вот в этом роде, что-то такое. Это по воздуху прилетело. Я думаю, что речь идет о воздушных потоках каких-то.

А откуда узналось?

Не знаю. Это напоминает мне рассказ нашего приятеля, который кончил университет и имел наивность взять в какой-то глухой северной деревне школу, где он должен был преподавать язык. Он поехал туда, идет на прогулку со своими питомцами. Они идут вдоль берега реки, а один «питомец» залез наверх. И вдруг он слышит, как один мальчишка лет, может быть, десяти-одиннадцати кричит тому: «Ты что идешь там поверху, как еврей?». Его заинтересовала эта история. В этой деревне наверняка не было евреев вообще никогда, никто не мог туда заехать, не было никакой реальной причины так обругать. Но само слово «еврей» родилось в качестве «правильного» описания: в своем ужасном виде он делает что-то не так, как все остальные, идет не там, где нужно. И какое-то мерзкое уклонение от «нас всех», разумных и нормальных. Поэтому я хочу сказать, что слово «концептуализм» прилетело в качестве, скорее, отличия от «всего остального». Понимаете? Я же не знал Кошута, ничего.

Дело даже не в Кошуте, а в самом слове.

Я почему-то твердо знал, что то, что мы делаем, это концептуализм.

Мы – это кто?

Во-первых, я сразу скажу, что, хотя я гулял с Эриком, это отнюдь не означало, что вот это мое предложение или мое вот это название получило согласие со стороны Эрика, что он тоже сказал: «Да, да, конечно, мы концептуалисты». Это я сказал. Хотя я записал его по своей воле тоже в эту компанию. А потом, когда начались альбомы и все друзья стали приходить и смотреть их, я понял, что все мы — концептуалисты.

Это 1970-е, наверное? Первая половина 1970-х годов?

Да, начало 1970-х, 1971–1972 год. Значит, я соотношу это явление с первыми работами у каждого: первый рассказ Пригова, первый рассказ Володи Сорокина.

Но у Сорокина позже.

У Пригова, у Левы Рубинштейна, по-моему, тоже позже немножко. Конечно же, «Рай» Комара и Меламида. Не знаю, как они сами поймали этот термин. Но они, конечно, тоже воспринимали, особенно когда уезжали, — я уже видел большое количество работ, я сразу понял, что это концептуализм. Вообще для меня концептуализм — сразу ясно, что это так и будет. И потом, когда он образовал целый круг, тут уж просто радости не было предела.

Есть итальянский футуризм, есть русский футуризм. С одной стороны, ясно, что и то и другое футуризм, с другой стороны, понятно, что это совершенно разные вещи. По поводу русского и западного концептуализма было ощущение, что это одно общее дело, или было больше ощущение разницы?

Есть видовые и родовые различия. Видовое различие — это вообще люди, которые строят свою деятельность на рефлексии и на языковом материале. А происхождение, и это очень важно, совершенно различно. На Западе это есть форма манипуляции с языком и одно из направлений, которое заменило объект на текст, предмет некоторой эволюции художественных стилей, которые сами друг друга отрицали, и вот явился концептуализм. Генеалогия западного концептуализма лежит в отказе от художественного изделия, так я это понимаю: вместо объекта этикетка, как вместо пальто — номерок. Но так как идет непрерывный процесс эволюции, то все знали, что было пальто, а вот теперь все знают, что этот номерок вместо пальто. В России никакой эволюции не было, на пустом месте возник весь концептуализм, хотя все говорили о Хармсе, обэриутах, то есть о «системе языковой игры», об абсурде и так далее. Но я извожу происхождение московского концептуализма исключительно из культурологического материала: это были интеллигентные, с верой в общекультурные ценности люди, которые хотели описать окружающий дикий советский мир в разумных терминах. Вот и все. То есть совершенно другая этимология, как говорится. И, к сожалению, до сегодняшнего дня западный концептуализм пытается проецировать эти нормы, критерии и фигуры на московские, как накладывают шпионские шифры на буквы, но текст не получается, потому что не ту матрицу прилагают. Поменяйте матрицу, увидите, что там лежит довольно ясный текст. Это происходит, и процесс, как говорил Горбачев, пошел. И Запад как раз будет понимать, что это одна из ветвей общего, чуть ли не последнего направления в западном искусстве…

Последнее модернистское течение.

Да, последнее модернистское течение. Оно существует не только в Америке и в России, оно и в Бразилии очень мощно развивалось. В Польше было очень мощное. Бротарс в Бельгии. Московский концептуализм интересен тем, что он наиболее «культурологичен», в основе его лежит не исследование внутри искусства, а внехудожественный анализ. Это напоминает Дюшана, который попытался раскрыть не взгляд художника на свою профессию, а взглянуть на свою профессию с точки зрения других людей. То есть общекультурная ситуация важнее, чем то, что изготавливает гений, творец, обуреваемый каким-то… К сожалению, эта история потом завяла, но всегда, когда пытаются выявить рефлективную линию в XX веке, опираются на Дюшана. И, конечно, в этом отношении московский концептуализм полностью наследует эти традиции.

Вы знали про Дюшана? Была какая-то информация?

Я думаю, что особенность концептуального мышления в том, что делается максимально расширительное представление о том, что нужно знать. Это очень важно, что, когда мы встретились, весь круг, то выяснялось, что ты имеешь дело с так называемым открытым сознанием: человек каким-то образом знает то, что он никаким образом не мог знать. Я бы так это сформулировал.

То есть знание о Дюшане было такое же, как о концептуализме?

Абсолютно.

«Прилетело из воздуха»?

Да, прилетело из воздуха или кто-то пукнул, или кто-то подглядел в газете это, но никакого: «я сел, открыл книгу, узнал и теперь я знаю». Это было абсолютно птичье такое ощущение.

Как говорится, идея носится в воздухе.

Да, конечно. Весь концептуализм рассчитан на это расширенное знание. Как у Матюшина: слышать то, что я не могу слышать ушами, слышать без слов или видеть без глаз. Это в высшей степени присуще концептуализму изначально. И, конечно, можно сказать, что концептуализм опирается на три очень важных принципа. Концептуализм весь интровертен, хотя кажется, что следующее поколение, если иметь в виду «мухоморов», экстравертно — есть только то, что мы видим и мы будем этим оперировать. Но я думаю, что в этом тоже ирония есть. Но я думаю, что в этом тоже ирония есть. Потому что в целом весь концептуализм построен на интровертах. Психический тип концептуализма — это, конечно, интроверт. Таков Монастырский, таков Пепперштейн. В данном случае мы имеем дело с восприятием мира интровертным способом, не при помощи изучения или узнавания, как в школе, а при помощи самопостижения, которое связано в огромной степени с интуицией, с бесконечным доверием и в области знания, и в области общения, и в области продуцирования. Он построен на интуитивном продуцировании, а не на манипулятивном. Ничто внешнее не берется, а берется уже, будучи погруженным внутрь операционно. И опирается на три важных свойства любого интроверта: во-первых, это чрезвычайно активизированая память — любой термин, любое слово и любой персонаж, который присутствовал в беседах, заведомо в памяти содержался. Не так, как иногда на лекции: «и вот, как Дональд Джадд сказал…» — «Простите, профессор, а кто такой Джадд?». Таких ляпов не было. Второе — это фантазия, огромную роль играло пламенное фантазирование. И третий компонент — это рефлексия, которой подвержено все, что ты говоришь, все, что ты делаешь.

Несмотря на то, что концептуалистов было пять с половиной человек, некоторые тенденции различаются. Одна тенденция – аналитически-западническая, к которой принадлежат Комар и Меламид, «Гнездо», я и так далее. Другая – более интуитивная. Вы с этим согласны?

Да, согласен в таком смысле, что люди все-таки разделяются на полностью провалившихся в самих себя и недопровалившихся, то есть еще реагирующих на то, что их окружает. Я думаю, что типы, которые совсем провалились в себя, это, конечно, Андрей Монастырский, Паша Пепперштейн, и, если угодно, я себя тоже к ним причисляю. Это люди, которые вообще не соприкасаются с этой действительностью и не хотят

ее знать ни в каком виде. Она всегда опосредованно воспринимается в каких-то странных деформациях и знаках. Это жизнь только при помощи представлений о жизни. И люди, которые каким-то образом еще одной ногой стоят на земле и как-то манипулируют явлениями окружающего мира, считают, что мир, реальность еще существует.

В 1970-е годы это разделение ощущалось?

Мне трудно сказать, трудно построить типологию. Я, скорее, склоняюсь к персоналистской концепции, что каждый был какой-то закрытой персоной. Но здесь мы сталкиваемся с традициями вообще неофициального искусства, где быть неофициальным художником — это всегда быть персоной. Тот, кто не проявился в качестве персоны, не мог быть вообще никем. Поэтому относить к разным типам тяжело, это был бы признак внешнего наблюдателя над этой публикой. Конечно, кто-то это делает и будет делать, чтобы кошка отличалась от собаки. Но на самом деле, что мне интересно вспомнить об этих людях? Что каждого я вижу как очень цельную персону, чего, кстати, почему-то не вижу в следующем поколении.

Следующее – это уже постконцептуальное?

Постконцептуальное. Реакций огромное количество. Потому что жизнь, видимо, требует реакций, но я не знаю, «кто же это такой реагирует». В нашем мире, в 1970-е годы никакой реакции вообще не было, ни на что не надо было реагировать, все навеки остановилось, оставалось только разглядывать, как в музее, неподвижное.



Виталий Комар и Александр Меламид в своей мастерской. 1978. Фотограф неизвестен.

Интервью с Виталием Комаром

14 октября 2010, Париж, гостиница «Мольер»

Юрий Альберт: То, что вы делали с Аликом Меламидом, вы называли концептуализмом? Почему? Могло ведь называться и по-другому.

Виталий Комар: Да, могло. С точки зрения западного историка 1970-х наш с Аликом соц-арт мог восприниматься как разновидность «концептуального попа».

Как вы узнали про концептуализм и когда вы себя назвали концептуалистами?

В старом энциклопедическом словаре «концептуализм» определялся как течение в богословии. В словаре современного искусства этот термин появился с легкой руки Джозефа Кошута, уже после появления поп-арта. О концептуальном искусстве я узнал из советских публикаций с критикой западных упадочных течений. Был особого рода поток литературы, где многие вполне грамотные и даже, в тайниках души, либеральные критики критиковали Запад. Они имели доступ к подлинным манифестам течений в западном искусстве и философии. Я думаю, в душе они прекрасно понимали, что таким образом у них появляется возможность обходить цензуру и знакомить художников и вообще интересующихся современным искусством людей с какими-то выжимками того, что сейчас модно на Западе.

Если не ошибаюсь, первое критическое упоминание концептуализма появилось в обзорах немецких выставок. Его называли «концепционизм». Это, я думаю, конец 1960-х годов. Термин «концептуализм» появился позже. Я помню рецензию на парижскую выставку Жана Ле Гака

и Кристиана Болтански в журнале «Творчество». Там говорилось, что они себя называют «сувениристами». Но было упомянуто, что «сувениризм» многие расценивают как часть концептуализма, что это просто французское самоназвание этих двух художников. Они называли «сувениризмом» выставки объектов, сохранившихся от их деятельности. Это могли быть какие-то чеки, конфетные фантики и т. д. На выставках они сопровождались текстами. Это был такой индивидуализированный вид концептуализма. Так что о концептуальном искусстве мы узнали довольно рано, но именно в негативном освещении. Это негативное отношение, по-моему, было очень полезно: мы развили в себе свойство, которым бравировал знаменитый палеонтолог Кювье. Он говорил: «Дайте мне зуб доисторического животного, и я восстановлю весь скелет». Так и мы восстанавливали целое по разрозненным цитатам из Джозефа Кошута или Люси Липпард, которая была очень модной критикессой. Когда в 1978 году я приехал в Нью-Йорк, я ее спросил: «Ты знаешь, что тебя критиковали в Советском Союзе?». Это ей не очень понравилось, потому что всю жизнь она была «левой». Быть правым считалось безвкусным, вся художественная критика была либеральной и левой.

Сначала мы наивно осознали концептуализм как следующее после поп-арта течение. Как новую часть из серии историй с продолжением. У нас была немного устаревшая идея, что после каждого течения приходит новое. Такая примитивная вера в прогресс. Мы не осознавали, что поп-арт в какой-то степени уже был рефлексией самого себя.

Это было началом постмодернизма — закавыченного повторения того, что есть. Кич в кавычках, авангард в кавычках — все приобретает кавычки. Все дозволено, но только в кавычках: «пост-советское», «постэтическое» и «пост-так далее».

Как я сейчас понимаю, поп-арт был первым в этом ряду. Конечно, можно сказать, что уже у Марселя Дюшана все это было. У него был поп-арт и концептуализм, постмодернизм и работа с классикой: знаменитые усы у Моны Лизы. И, конечно, его концептуализм продолжил частичную замену изображения текстом в рекламах и театральных афишах XIX века. Если идти дальше, то первым концептуалистом я могу назвать и Леонардо да Винчи: его манускрипты и чертежи фантастических машин, которые, может быть, и нельзя было построить.

Концептуализм терял какие-то изначальные ограничения. Понятно, что это слово возникло в кругу Джозефа Кошута, но я не понимал, где границы этого круга. На одной конференции Кошут не соглашался со мной, уверял, что живопись не может быть концептуальной. Как и многие, он забыл, что в 1970-х был термин «концептуальный поп», который был весьма близок к советской наглядной агитации, к уличному агитпропу русского авангарда. Для меня лично очень важным было переосознание советской наглядной агитации как официального «соц-концептуализма». Создатели этого стиля/жанра так себя не называли, но разве художники, скульпторы и архитекторы «романского искусства» знали, что их искусство будут называть «романским»?

Когда я начал работать в Нью-Йорке, у меня уже сложилось понимание того, что ранний концептуализм был не только у Марселя Дюшана, но и у русского авангарда. Когда в 1917 году большевики пришли к власти, они разогнали съехавшихся со всей России делегатов Учредительного собрания и запретили все оппозиционные партии, газеты и журналы. В ответ профсоюзы объявили Всероссийскую стачку. Союз художников тоже начал забастовку. Поэтому, когда большевики объявили: «Мы будем отмечать первый юбилей революции», то мирискусники и реалисты не пошли оформлять эти праздники. А авангардисты стали штрейкбрекерами и пошли. Так родился феномен советского официального искусства, роль которого вначале играл русский авангард. Родился этот самый «соц-концептуализм», который до соц-арта никем не осознавался в русле концептуализма.

Эти белые буквы, эти красные лозунги, как часть города… Помнишь: «Улицы наши кисти! Площади наши палитры!»? Красными прямоугольниками лозунгов авангадисты заменяли старые коммерческие вывески — на смену коммерческому «прото-поп-арту» пришел идейный «протоконцептуализм». Вместо «Табак» или «Кабак» писали: «Кто не работает, тот не ест!», «Вся власть советам!». Сначала эти лозунги несли во время демонстраций. А потом они перестали двигаться, потеряли динамику и застыли на стенах.

Я с детства был окружен лозунгами и бюстами вождей. Кроме текстов и восклицательных знаков, были и простые изобразительные элементы: иногда профили Ленина/Сталина, иногда упрощенный серп и молот. Но как правило, это тексты: белые буквы на красном фоне. В русском языке «красный» — это «красивый». Красные лозунги были простым способом украсить скучные серые улицы, где бродили солдаты и испуганные люди в темно-серой одежде. Большевики победили, потому что обещали праздник. Государство было идеологическое и именно поэтому — концептуальное. И что интересно: этот «соц-концептуализм», уличная ветвь авангарда, выжил и в сталинское время. Просто на него не обращали внимания. Московский либерал психологически блокировал эти красные лозунги, загонял их внутрь самого себя. Официальное стало частью подсознания. А мат занял место супер-эго.

Я научился писать лозунги и портреты вождей в армии, когда со второго курса Строгановского училища меня оторвали от рисования гипсовых Аполлонов и живых Венер и послали служить в Туркестанский военный округ. Там я целый год оформлял военно-спортивный клуб. Вернувшись в Москву, я еще не мог вообразить, что армия была школой моего соц-арта.

Только в 1967 году, когда мы с Аликом Меламидом закончили Строгановку, я опять стал обращать внимание на эти лозунги. В том году разразилось грандиозное историческое событие: 50-летие советской власти. Были выделены огромные средства из государственного бюджета: надо отмечать — а как отмечать? Еще больше лозунгов! Лозунги опять начали наступление: они висели в парикмахерских, в трамваях, в мясных отделах — везде! Они стали частью природы, как луна, облака

или звезды. Это было назойливое искусство на улицах, преследовавшее людей постоянно. Каждый праздник — 1 мая, 7 ноября — первая страница «Правды» была заполнена рекомендуемыми лозунгами. Это было такое же язычество, как мумия Ленина в ступенчатой пирамиде. Когда религиозный инстинкт не удовлетворяется развитыми формами монотеизма, он удовлетворяется формами самыми примитивными. Предполагалось, что текст «Дадим больше зерна!» обладает магической силой, и хлеба действительно станет больше.

Написать еще один текст было дешевле, чем построить еще один трактор. Дешевле нанять художника. Он смешивал зубной порошок с клеем и писал кисточкой на красной ткани, а красной ткани выпускалось до хрена. Это было эфемерное искусство. От непогоды лозунги теряли свою яркость, от солнца выцветали. Они гибли и от смены политического климата, от смены планов, от смены начальства. Сегодня один министр сельского хозяйства, завтра другой. Вчера Сталин, сегодня Хрущев. Менялись имена вождей и героев. История регулярно переписывалась. Никто эти лозунги не коллекционировал. Не осталось ни одного аутентичного лозунга того времени. Пародокс в том, что единственные лозунги, которые остались от советского времени, — это лозунги, подписанные «Комар и Меламид».

Каждый год после революции советская власть создавала что-то очень важное. В 1968 году грянул новый юбилей, на этот раз — 50-летие советской армии. Потом — юбилей объединения советских республик в СССР. И так далее! В 1972 году вся страна отмечала 50-летие пионерской организации. Именно тогда знакомая жены Алика нашла для нас хорошо оплачиваемый заказ — оформление пионерского лагеря.

Именно в 1970-е было достигнуто перепроизводство идеологии и ее рекламы, потому что реклама и пропаганда в общем-то взаимозаменяемы. Я могу сказать «пропаганда кока-колы» и могу сказать «реклама коммунизма». Это так же, как имя Бога заменялось в СССР «Законом природы», хотя это ничего абсолютно не объясняло и не доказывало. Чистая семантика.

На Западе тоже было разделение искусства на элитарное/музейное и массовое/уличное. В американских музеях, в этих храмах искусства, висели абстрактные экспрессионистские полотна, а глянул на улицу — там *Coca-Cola* и *Campbell's soup*. То же самое было в России: в музеях висели изображения Сталина, пейзажи, колхозники, рабочие, а если выглянуть на улицу, то везде эти красные прямоугольники и белые восклицательные знаки. Но это нельзя было назвать поп-артом, потому что это не было «популярно». До появления соц-арта советские любители искусств старались этого не замечать. Подобно тому, как на западе происходило перепроизводство товаров потребления и их рекламы, в Советской России произошло перепроизводство идеологии и ее пропаганды. Лозунги были той визуальной частью советской идеологии, которую соц-арт осознал и увидел как концептуальное поп-искусство. Тогда этого никто еще не понимал и не видел.

Забегая вперед скажу, что в 1974 году, после знаменитой «Бульдозерной выставки» мы познакомились с «живым концептуалистом» и пионером видеоарта. Это был американский художник и критик Дуглас Дэвис, приехавший в Москву как корреспондент *Newsweek*. Мы разговорились во время интервью о «бульдозерах», осушили бутылку виски и решили сделать совместную работу. Сейчас она в коллекции музея Метрополитен. Дуглас нас немного дезориентировал — он сказал, что наш «концептуальный поп» близок к тому, что делает Роберт Индиана. Я потом познакомился с Индианой, но он не воспринимал соц-арт как «концептуальный поп». Он воспринимал это как концептуальное искусство. Особенно наши ранние лозунговые вещи.

Поэтому, когда возник термин Бориса Гройса «романтический концептуализм» — для меня это было вторым шагом. Я понимал, что русский авангард был основоположником того, что в ретроспективе можно было назвать концептуализмом. Вообще термины живут очень странной жизнью. Когда возник термин «соц-арт», мы увидели, что некоторые работы в истории советского искусства уже можно назвать соц-артом, если там была особого рода саморефлексия — «изображение изображения». Например, «Первый лозунг» Николая Терпсихорова, где изображен Павел Корин, пишущий лозунг на фоне античных гипсов. Для меня это «прото-соц-арт» — незаконченный лозунг в академической мастерской. Корин начинал как иконописец и был большой патриот русской культуры. Он начал писать лозунги, потому что понял — белые уже не вернутся. А мы с Булатовым, я думаю, стали писать лозунги, когда поняли — не вернутся и красные. Детант начался. Брежнев был вынужден в 1975 году подписать Хельсинкские соглашения. Возникло диссидентство. Начиналась борьба за права человека, стали разрешать отъезды в Израиль. Оттуда стали присылать больше книг и журналов о западном искусстве.

Вы с самого начала осознавали свой соц-арт одновременно как концептуализм?

Безусловно. Человек так устроен, что ему хочется новый термин придумать. И мы прекрасно понимали, что придумали нечто совершенно новое, хотя и видели связь с Козьмой Прутковым. Идея родилась в холодном, занесенном снегом клубе пионерского лагеря, который мы оформляли. Мы начали в декабре 1971-го и продолжали до февраля 1972-го, чтобы закончить к лету, до того, как приедут дети. Клуб не отапливался, два каких-то рефлектора, холодно. Согревались мечтами о гонораре и водкой. И вот мы пили и каялись: «Вот, елки-палки, что из-за денег приходится делать!». А мы уже считались «подпольными» и «неофициальными» «нонконформистами», уже пытались начать новое течение: «ретроспективизм». Так называлась наша первая выставка в 1967 году, в кафе «Синяя птица»[1]. Но мы еще не подписывали работы вместе. Вместе с нами в «ретроспективизме» участвовал Сергей Волохов[2]. Позднее он уехал в Бельгию. Но даже два человека: Комар и Меламид — это течение. То есть была мечта о течении.

Течение — это было самое запрещенное. Как создание другой партии. Индивидуально плясать в определенных рамочках еще могли разре-

шить, но течение — это уж слишком. «Групповщина», так сказать. И еще я понимал: течение — это высшая форма соавторства, это преодоление страшного одиночества, которое всегда меня преследовало и, думаю, Алика тоже.

В том пионерском клубе мы вместе согревались, каялись и фантазировали: «Вот мы ради денег — подлецы вообще, гады — делаем эту халтуру. А вот мог ли быть какой-нибудь художник, который бы делал это для души? Какими бы могли быть его работы?». Так образ воображаемого, травестийного персонажа вел нас к идее соц-арта.

Через год, в 1973-м, мы придумали двух персонажей. Это были воображаемые художники: Апеллес Зяблов[3] (первый в мире абстракционист, живший в XVIII веке) и Николай Бучумов[4] (уникальный одноглазый пейзажист, который всегда видел свой нос и изображал его на первом плане своих картин). Был еще Дмитрий Тверитинов, реальный исторический герой. Иконоборец, который во времена Петра I заменил изображение на иконе текстом: «Не сотвори себе кумира». В общем-то все фигуративное искусство можно понять как нарушение второй заповеди, запрещающей изображение. Так что первым русским концептуалистом был Дмитрий Тверитинов. Позднее мы сделали реконструкцию его не дошедшей до нас работы[5].

Итак, мы выпивали и представляли, как и что рисовал бы наш персонаж, искренний «халтурщик для души». Вероятно, он изобразил бы свою жену и детей — в стиле советского агитационного плаката. Он бы писал лозунги как личный, так сказать, крик души. Официальное стало бы личным. Вот это было очень важно. Возник некий образ, новый советский Козьма Прутков.

И мы поняли, что наша идея — это идея течения. Это не просто персонаж/человек, а персонаж/коллектив, персонаж/течение, и этому течению необходимо дать имя. Если бы мы были политики, мы бы сразу назвали это «концептуализм». Просто взяли бы западное слово, как предтечи русского авангарда: они брали кубизм из Франции, футуризм из Италии и говорили: «кубофутуризм». А мы решили новый термин придумать. Мы обсуждали сразу три. «Сов-арт» — советское искусство. Но «сов-арт» звучал как «совать», неприличное что-то звучало или совиное даже. Потом, «ком-арт» — коммунистическое искусство, но Алик сразу сказал: «Это слишком твою фамилию напоминает». Поэтому мы и остановились на «соц-арте». Это очень мягко легло в русский язык, потому что это — «соцарствие», как соавторство. Конечно, «кубофутуризм» тоже звучит. Уже потом Малевич придумал «супрематизм». Супермать, супермат, сверхмат: то есть уже не артикулируемый, так сказать, визуальный мат. Мне кажется, «соц-арт» звучит не хуже. Он стал новым словом, вошел в словари.

Когда я с вами познакомился в 1975 году, слово «концептуализм» вы употребляли куда чаще, чем «соц-арт».

На самом деле мы всегда понимали, что то, что все называют наглядной агитацией, — это государственный концептуализм.

А сведения были из библиотеки?

Да, из библиотеки. Кстати, ты не обращал внимания, почему все соцартисты — выпуск Строгановки 1967–1968 годов? За некоторыми исключениями, например — Ростислав Лебедев. Или Владимир Паперный — кажется, он снимался целый год в кино и закончил Строгановское позже. Александр Косолапов, Леонид Соков, Борис Орлов, Дмитрий Пригов — это все наш выпуск. Нам повезло: мы дети смутного времени. И после смерти Сталина, и после снятия Хрущева в Строгановском шли реформы, постоянно менялись названия отделений и преподаватели. Один приходил — алкоголик, который кричал: «Надо изучать Рафаэля и анатомию». Потом приходил другой, показывал старый журнальчик, пахнущий пожелтевшей старой бумагой, и говорил: «Вот — конструктивист Быков. Это я, это моя молодость. Не академизм, а конструктивизм — гордость России!». Вдобавок, в Строгановском еще с оставалась такая дисциплина как «стили». Нужно было не только изучать историю искусства как историю смены стилей, но и копировать образцы разных исторических стилей. Таким образом, индивидуальный стиль понимался как часть стиля исторического. Эти реликты эклектики конца XIX века, как и эклектика советской культуры, помогли нам осознать «концептуальную эклектику» соц-арта задолго до постмодернизма.

Но мы имели доступ не только к прошлому. Строгановское училище было передано от Министерства культуры в Министерство высшего и среднего образования. Какие последствия это имело? Суриковский институт относился к Министерству культуры, которое цензурировало западные влияния, поэтому у них в библиотеке ни одного западного журнала не было, как враждебной пропаганды. В Строгановском же все эти журналы по искусству попадали в раздел профессиональной литературы для будущих специалистов. Наша библиотека получала *Studio International, Design, Apollo, Domus* и другие журналы, где мы видели репродукции и обзоры выставок за «железным занавесом». А кафедра иностранных языков еще и вкладыши делала с короткими переводами, аннотациями.

В год смерти Марселя Дюшана русские танки вошли в Прагу. Советские бюрократы тут же запретили все, что шло по чешскому пути. С 1968-го была закрыта подписка почти на все западные журналы по искусству. Оставили, по-моему, только *Design*. Началось закручивание гаек. Удар по Чехословакии был ударом и по русской культуре, потому что в Советской России тоже начинались опасные для власти процессы — поиски социализма с человеческим лицом.

В августе 1968 года в московском союзе художников готовилась восьмая выставка молодых художников. Комиссия отобрала наши работы, которые ранее выставлялись в кафе «Синяя птица». Молодежной комиссией заведовал Дмитрий Жилинский. В МОСХе он считался либералом и принял нас в молодежную секцию. Выставка должна была состояться в октябре, но после вторжения в Чехословакию наши работы сняли. Жилинского отстранили. Все пошло к чертовой матери.

При нем, на седьмой молодежной выставлялся и Илья Кабаков, и Эрик Булатов, и Олег Васильев, и Виктор Пивоваров, и Владимир Янкилевский, и Миша Гробман и все другие «иЗнаСильники», — так называли художников, которые иллюстрировали журнал «Знание — сила». Художественным редактором там был замечательный, до сих пор не оцененный концептуалист и автор киноинсталляций Юрий Соболев. Он же был членом совета кафе «Синяя птица». Наша с Аликом выставка была там в ноябре 1967 года. После нас, в начале 1968-го там были выставки Кабакова, Васильева, Булатова и Миши Одноралова. Но после этого жуткого августа 1968 года выставки в «Синей птице» прикрыли тоже. Нас загоняли в подполье.

Мы тогда еще не работали «в паре» с Аликом Меламидом. В начале соц-арта мы делали и подписывали свои работы индивидуально. Но выставлять их хотели вместе, как течение. Только в конце 1972-го мы договорились подписывать все вместе. Например, Алик нарисовал своего папу. У меня папа вообще неизвестно где был в тот период, но жену с ребенком в плакатном стиле я изобразил. Алик в таком же стиле изобразил свою жену, но без ребенка. И мы вместе подписали диптих: «Портреты жен».

К 1974 году на выставочные залы никто уже и не надеялся. Поэтому начался поиск альтернативного места, который привел нас — Оскара Рабина, Женю Рухина, Владимира Немухина и других, — к выходу из подполья на улицу. Если мы не можем выставиться — все галереи принадлежат государству, все журналы по искусству принадлежат государству, — то можно выйти в парк. В результате произошла знаменитая «Бульдозерная выставка», на которой вместе с работами других художников, власти уничтожили многие работы нашего соц-арта. Это было историческое событие. После «бульдозеров» начались «поездки за город» московского концептуализма. Я не знаю, понимает ли это Андрей Монастырский, но хронологически это так. «Бульдозеры» — первый выход из комнаты. Потом начались все другие выходы: и Инфантэ, и группа «Коллективные действия», и группа «Гнездо». И концептуализм зазвучал.

Ты вспомнил Кабакова, Булатова. Во времена «Синей птицы» было осознание, что вы одним делом занимаетесь?

Ну, мы все считались подпольными, неофициальными художниками. Дело в том, что мы с Аликом стремились создать течение, а они — наоборот, всячески этого избегали. Это же групповое сопротивление, уголовная статья фактически. Я готов был подписаться и под «Паспортом» Оскара Рабина, и под его «Рублем». У Оскара были элементы соц-арта. И у нас с паспортом был перформанс, где правила пользования паспортом были переложены на музыку. Я воспринимал некоторые работы Рабина как концептуальные. Я познакомился с ним году в 1972-м. У Оскара я видел какие-то очень близкие мне вещи. И я сразу понял, что у него есть в чем-то не осознанная близость к соц-арту, своего рода «прото-соц-арт».

А работы Кабакова, Васильева и Булатова я впервые увидел в 1968-м, на выставке в «Синей птице». И я не помню, чтобы у меня тогда было ощущение близости.

Единственная работа, близкая к соц-арту, была у Олега Васильева. Она изображала женщину на первомайской демонстрации. Там был такой сдвиг — она несла какие-то букеты цветов. Я не знаю, где эта работа, и он не помнит, где она сейчас. Булатов в тот период делал совершенно другие вещи: какие-то решетки, лыжники. Где-то в 1972 году мы познакомились с Кабаковым, были в его мастерской, он заходил к нам. Тогда был очень важный момент, начало так и не законченного диалога. Илья сразу же пригласил нас публично показать слайды к себе в студию. Помню, Алик говорил: «Слушай, нас поддержал человек вообще-то очень важный». Почему-то Алик думал, что, может быть, он нам подкинет работу. Мы делали книжки, правда, не иллюстрации, а текстовые обложки. В конце концов, Кабаков пригласил кучу гостей, и мы показали слайды в его студии. Поэтому когда Булатов говорит, что не видел соц-арта, — это загадки памяти. Он, может быть, не видел оригиналов, но видел слайды. Кабаков всегда чувствует появление нового. Позднее он стал стал ездить на акции «Коллективных действий». У него совершенно гениальная интуиция.

В тот вечер мы показывали и диафильм, где Обезьяна, Сократ, Сталин и Эйнштейн в масках пили водку, потом Эйнштейна убивали. Сократ был мужик. Сталина играла девушка. Потом пьяный Сократ трахал Сталина. Это был хороший вечер. И Илья был очень дружески настроен. Настороженность появилась (или проявилась) года через два, когда мы с Оскаром приглашали его на «бульдозеры» — он отказался и с обезоруживающей откровенностью сказал: «Ты, Оскар, занимаешь позицию здравого, стоящего на двух ногах человека; они (это про нас с Аликом), как дадаисты стоят вверх ногами; а я всю жизнь на четвереньках…». Ну, конечно: одинаковых людей не существует. Это банальность. Но речь шла не об этом. Речь шла о поддержке. О солидарности. Но вообще-то, как мы могли не дистанцироваться и как мы могли объединиться? Если бы все мы полностью противопоставляли себя официальному искусству — но соц-арт был закавычиванием официального искусства. Соц-арт впервые соединил неофициальную, альтернативную культуру с официальной.

Я помню, Штейнберг объединял нас с Кабаковым, считал отрицательным явлением одного порядка. Он противопоставлял иронию духовности. Не видел возможность создания иронического автопортрета. Мы не испытывали влияния Кабакова, но независимо и от нашей, и от его воли нас многое объединяло. Я помню какое сильное впечатление прозвел на Илью наш «Рай». Эта была первая инсталяция, сделанная в России. Были у Ильи и персонажи. Но персонаж-художник у него появился после того, как в 1973-м он увидел созданных нами художников Зяблова и Бучумова. Они были выставлены на квартире математика Андрея Пашенкова. Вместе с картинами была выставлена документация: биографии, переписка, статья некоего гипотетического историка искусств в сделанной нами книге-монографии и т. д.

Я отнюдь не считаю, что это мы придумали работать с персонажами. Искусство не скачки. В истории авангардного искусства —

«Ослиный хвост» был придуман задолго до всех нас, в начале прошлого века, в Париже. Эта знаменитая работа была выставлена как живопись художника с никому тогда не известной итальянской фамилией. Жаль, не сохранилась. Но легенды не смотрят, их слушают.

Получается, чувства особенной общности не было. Я имею в виду, не социальной, а художественной.

Что общего между, скажем, Рабиным и Кабаковым? Конечно, довольно мало. Оба противопоставляли себя соцреализму. Оскар любил текстурную живопись экспрессионистов, а Илья любил таких советских художников, как Конашевич. В брежневские годы критическое отношение к советской власти объединяло всех: и либеральных демократов, и истинных марксистов, и уголовников, и фашистов, и религиозных фанатиков, и христиан, и мусульман. Люди не хотели вторжения советских лозунгов к ним на кухню. А когда появился соц-арт — произошло внесение этих лозунгов на диссидентскую кухню. Поэтому сначала было очень много отрицательных реакций и слева, и справа. В те годы мастерские художников играли роль дискуссионных клубов и были местами застолий и флирта. Поэтому, когда Кабаков, благодаря своей интуиции, решил нас как-то поддержать и устроил наш вечер, — это была большая неожиданность. К сожалению, «бульдозеры» надолго смели ту близость, которая могла бы установиться.

И, пока не появилось «Гнездо», вы чувствовали себя довольно одиноко?

Да. Если бы не они, мы бы уехали еще раньше, сразу после «бульдозеров». И еще мне очень нравился Миша Чернышов. Я чувствовал, что вот такие как он, — они и были авангардистами, заклиненными на идеях и каких-то замороженных определениях. Ему бы родиться в двадцатые годы — он бы там с браунингом бегал. Еще мне нравился Слава Сысоев, депрессивный человек, но гениальный карикатурист. При Брежневе его посадили. После заключения отпустили в Берлин, там он и умер. Еще я испытывал большую симпатию к Ивану Чуйкову. В его работах были и концептуализм, и соц-арт. Помню, мы с Аликом приносили к нему номера *Artforum*. Собирался народ. Ваня читал и переводил. Все обсуждали.

А воспринимали ли вы каких-то западных художников как коллег?

Я себя чувствовал близко к тем, кто ввел иронию как прием, в частности, естественно, к Марселю Дюшану. Из современников это, во-первых, близкая соц-арту концепция монументализации банальностей. Это Ольденбург — гигантские гамбургеры или пуговицы. Это Лихтенштейн — увеличение фрагмента комикса граничит с концепцией увеличения фрагментов политического плаката. Мы чувствовали, что поп-артисты близки нам, когда ставят цитаты массовой культуры в иронические кавычки. И конечно, Энди Уорхол, который работал с образами рекламы, сходными с образами пропаганды. Не с товарами, а с рекламой как таковой. В Нью-Йорке он принял участие в нашем проекте «Души»[6], где появилась реклама «духовного продукта». В Москве этот проект представляли Донской, Рошаль и Скерсис. Аукцион «душ» происходил в мастерской Миши Одноралова — он понял это как акцию, которая заставляет людей «подумать о душе». Кстати, у Миши был соц-артистский натюрморт с Дворцом Советов. Вообще, я не знаю ни одного русского художника, который хотя бы раз не испытал влияния соц-арта.

А концептуалисты – Кошут и другие?

Кошут — конечно. Концептуальное искусство в тот период, в начале 1970-х — это сосуществование фото и текста. Я думаю, в рамках русского искусства, первый фототекст — это наша работа «Круг. Квадрат. Треугольник». Реклама геометрических идеалов. И формально она была близка к кошутовскому концептуализму: белые буквы на черном фоне. Я говорю о форме подачи, потому что концептуально там все связано было с идеями «производственников» 1920-х годов.
Это была очень важная работа. Размеры этих геометрических фигур были связаны с абсурдными вычислениями: с пропорциями человеческого тела по отношению к диаметру Луны. Невидимая магия чисел. Это сближало «Круг. Квадрат. Треугольник» с концептуальной геометрией Эда Рейнхардта и Сола Левитта. Я считал их гениями минималистской эстетики.

Можно сказать, это влияние?

Да. И, конечно, влияние соавторства с Дугласом Дэвисом.
Потом мы сделали совместную работу еще с одним западным художником, участником «Флюксуса» — Шарлоттой Мурман. В 1974-м мы придумали цветовой код, с помощью которого статья из советской Конституции о свободе слова и собраний была трансформирована в абстрактную живопись. Своего рода цветовая азбука, каждая буква — это цвет. В 1976 году в галерее Фельдмана на фоне этого полотна на своей знаменитой виолончели Мурман исполняла нашу музыку. Там каждая буква из «Правил пользования паспортом» была закодирована нотой. Музыка бюрократической речи. Так мы стали единственными русскими художниками, сделавшими работу с «Флюксусом». Одновременно в Москве мы организовали исполнение «Паспорта» на квартире у Саши Юликова. Его жена Наташа — талантливая пианистка.

А Герловины? Вы их знали?

Они появились после «Бульдозерной выставки». Летом 1975 года мы все вместе отдыхали в Эстонии, в Кясму. Там были и Рубинштейн, и Монастырский, и Герловины, и Пацюков. С Левой Рубинштейном мы даже чуть не сделали совместную с работу. Прозрачное было лето. Мы приходили в себя. После «Бульдозерной выставки», по слухам, началась борьба наверху, и до сих пор тайна — кто из бюрократов использовал художников в борьбе с другими бюрократами?
Возможно, поэтому после «бульдозеров» появилась разрешенная выставка в Измайлово. Там мы выставили «Пост-арт». Это были воображаемые экспонаты из будущего — как работы Энди Уорхола, Роберта Индианы, Роя Лихтенштейна и других звезд поп-арта будут выглядеть в будущем: после землетрясений, вулканов, атомных войн и работы реставраторов. Получились «помпейские фрески». Мы их обжигали паяльной лампой, покрывали каким-то темным лаком, пытались сделать кракелюры.

Это было в конце 1973-го, но после «бульдозеров» разрушенные картины приобрели дополнительное звучание. Вообще, 1973 год был суперпроизводительным. Сначала — начатая в конце 1972 года инсталляция «Рай». Весной 1973-го мы закончили «Рай» и начали «Биографию современника» — «ленту», составленную из более чем сотни миниатюр на дереве. Этот полиптих составлялся как хронологическая цепочка. Мы исходили из осознания соцреализма как «концептуальной эклектики». Затем, в том же году, «Пост-арт» и «Легенды/биографии»: Бучумов и Зяблов. Кроме обожженных холстов «Пост-арт» включал в себя серию видов на развалины современных музеев, вроде музея Гуггенхайма. Такого количества разных проектов, серий и работ в течении одного года мы никогда не делали — ни до, ни после. Это был «медовый год» соавторства. Были молодые, энергичные, вкалывали.

«Рай» – это где-то на Профсоюзной было?

Нет, это неподалеку от Коломенского, в мастерской отца моей первой жены. Владимир Дегтярев — заслуженный деятель искусств, художник и режиссер популярных мультфильмов «Паровозик из Ромашково», «Кто сказал “мяу”?» и т. д. Замечательный мужик. Несколько лет «Рай» функционировал. Но после «бульдозеров» начались неприятности: ему стали звонить из Союза художников, говорить, что в его мастерской без разрешения начальства бывают иностранцы. И пришлось «Рай» демонтировать. Где-то в конце 1974 года.

В отличие от американского концептуализма, последнего модернистского течения, такого строгого и сурового, наш концептуализм сразу был постмодернистским.

Это очень точная мысль. Постмодернизм как кавычки. Например, наша «Цитата» — это фактически абстрактное искусство в кавычках. Конечно, это постмодернистский ход. То, что сейчас Джефф Кунс делает, это китч в кавычках. Начали ставить кавычки уже Марсель Дюшан и поп-артисты. Увеличенный растр Лихтенштейна — это уже отражение отражения.

Когда-то меня потрясло, что вы делали искусство, которое можно пересказать. Вы говорили: «Мы художники разговорного жанра».

Конечно, говорить об этом можно очень много. Чтобы быть зрителем, тоже нужен талант — одаренные зрители и историки искусства способны хорошо описать то или иное произведение. Если бы Леонардо учился у Кошута, он просто сказал бы: «Женщина с загадочной улыбкой». Многие могут плохо рассказать об искусстве, которое кажется им хорошим, и немногие могут — хорошо о плохом.

Меня всегда волновала невидимая линия между словом и изображением. Особенно когда показываю свои слайды в связи с лекцией в какой-нибудь музее или университете.

Вероятно, это попытка вернуться к тому, что я мог бы называть «животным синкретизмом».

Когда мы рисовали со слонами[7], я почувствовал исходящее от них тепло и на одно мгновение осознал этот животный синкретизм.

Я несколько раз просматривал кинохронику, где два льва пожирали лань. Ее глаза ничего не выражали. В них не было ни страдания, ни ярости, — ничего. Возможно, она не выделяет боль и умирание из процесса своей и чужой жизни. Вот так и мне всегда хотелось, осознавая свою человеческую двойственность, не отделять слово от мысли, мысль от письменности, письменность от изображения.

Наверно, первобытный человек тоже обладал синкретическим сознанием. Люди всегда встречали в природе такую геометрическую фигуру, как круг. Все видели солнце, луну, окружность горизонта. Адам видел глаза Евы. Каин видел глаза Авеля. Круги, круги, круги. Но кубы и прямоугольники мы видим крайне редко. Треугольник вообще вне нашего опыта. Безымянный гений, который впервые изобразил треугольник и дал ему имя, — сотворил и новый объект, и новое понятие, и новое слово. Я верю, что во времена этого первогения визуальный язык сливался с криками, речью и пением. Вероятно, писания Кандинского о духовности треугольника связаны с его потребностью опять соединить все это в одну синкретическую кучу. Смешать на палитре науку и религию, слова и изображения.

Я немножко о другом говорю: ваши работы не обязательно видеть. Их можно рассказать. Вы практиковали дистанционное изготовление произведений?

Да, когда Рональд Фельдман стал делать наши выставки. Он прислал приглашение на наш вернисаж в Нью-Йорке, но нас не пустили. Поэтому поневоле мы были вынуждены изготавливать некоторые вещи и проекты «дистанционно» — по телефону из Москвы. Это очень важный момент, я согласен.

Концепция «можно рассказать/необязательно видеть» базировалась на традиционном изучении истории искусства. Историю искусства в Строгановском преподавал знаменитый професор Соболев[8], который еще до революции публиковал свои статьи в знаменитых журналах «Мир искусства», «Аполлон» и т. д. Мы начинали историю с легендарных художников, работы которые до нас не дошли, а может быть никогда и не существовали. Мы узнавали, что «Фидий — великий скульптор». Но ведь от Фидия ни хрена не осталось, одни обломки. Можно рассказать, но нельзя увидеть. И вот эта концептуальность истории искусств, как ее понимали в XIX веке, — источник того, что тебя так привлекло в нашем концептулизме.

Соболев действительно верил, что Апеллес — великий художник. Но он не мог оценить свою веру как проявление концептуализма. Все это очень сложно опосредовано. Поэтому нашему Зяблову мы и дали имя «Апеллес». Потому что он тоже эфемерный художник. Вот откуда пришла идея, что иногда важнее услышать, чем увидеть. Потому что легенда всегда чиста.

Это была радикальная практика, когда минималисты заказывали свои произведения на заводах. Я думаю, что вы одни из первых в России применили такой метод.

В Нью-Йорке были напечатаны фотографии с наших негативов — в первую очередь «Супервещи для суперлюдей». Вторым заказом было изготовление белых геометрических фигур — проект «Круг. Квадрат. Треугольник».

Интересно, что Карл Андре, когда я попытался с ним говорить на эту тему, начал объяснять свое искусство так, что вся его левая фразеология

исчезала. Он говорил об идеальной красоте, о платоновских фигурах. Я сначала даже глаза выпучил! От него я такого не ожидал. Оказалось, что у себя в Москве мы не обладали в полной мере даром Кювье, и многие наши реконструкции были ложными. То есть у Андре была не прагматичная идея вынужденного использования чужого труда, а идея нерукотворности идеала. Оказалось, что московские и американские художники гораздо ближе друг к другу, чем мне казалось. Идеальные фигуры — «Круг. Квадрат. Треугольник», — это была важная, первая чисто концептуальная по форме работа. И из нее же родилась идея целительной силы искусства: художник как врач, искусство как лекарство. На фотографии был текст о том, что созерцание этих идеальных геометрических фигур излечивает от неврозов и стрессов. Этот текст привел нас к «цветотерапии», к нашей другой работе «Цвет — великая сила!».
Современный врач не алхимик и не фармаколог. Он не изготовляет лекарства собственноручно. Он выписывает рецепты и заказывает их, как Дональд Джадд свои конструкции. Мне кажется очень важным и символичным соединение идеи «искусство/лекарство» с дизайнерскими идеями/методами изготовления искусства по заказу.

Наверное, вы первые, кто стал относиться к произведению как к побочному продукту некоего придуманного метода?

Как метода и как процесса — это очень важно. Был критерий, что работа интересна, если это метод. То есть зародыш течения. В каждой нашей работе посеяно зерно течения. Например, проект «Коды»: каждой букве — свой цвет. Один художник может написать этим методом всю Конституцию. Другой — всего Достоевского. Третий — Библию. Это будет грандиозная групповая выставка. Предлагается универсальный метод, который любой художник может использовать. Хорошая идея — это идея, которая может стать методом для целого течения. Не все наши работы такие, но лучшие — на этом уровне. Можно бесконечно придумывать разные «Легенды/биографии» разных художников. Там могут быть и совсем банальные персонажи, не обязательно гениальные первооткрыватели абстракционизма.
Метод — ключевое слово. Можно бесконечно старить шедевры современного искусства, превращая их в «пост-арт». Следующий участник «постарта» должен начать превращать в руины помпейских фресок Джеффа Кунса, Дэмиана Херста и Такаши Мураками. Может получиться.
А из соц-арта действительно получилось течение, методом которого работают многие.

Насколько я помню, у вас была идея каждые три месяца создавать новое течение?

Да, моды сезона. У Маяковского было такое стихотворение: «Один сезон наш Бог — Ван Гог, другой сезон — Сезанн». Была идея сделать такое колесо. Новый сезон — новое течение, как новая мода. Сезонные изменения в искусстве. Этой зимой тебя согревает абстрактный экспрессионизм, а прошлым летом в моде была прохлада минимализма.

Потом у вас были какие-то скрещенные течения, типа абстрактного концептуализма?

Да. «Цитата», «Идеальный лозунг», «Цветовой код». «Идеологический абстракционизм». «История СССР» — полиптих, где с 1917 года каждый год — холст. В этом полиптихе мы использовали только три архетипических цвета: красный, черный и белый. И вот к концу цвета смешивались все сильнее, тускнели… И все уже расплывалось в идеологическую, так сказать, пыль.
Интересно, что названия части серии иногда перехлестывали название целого проекта. Потому что есть название концепции или проекта, есть термин, означающий цикл, есть термин, означающий серию, но есть и название одного холста. И они иногда пересекаются. Например, была серия «кодов», но внутри «кодов» была идеологическая абстракция. Она косвенно отправляла нас к супрематическим квадратикам и соц-артовским цитатам. Это тоже абстракция и тоже идеологическая. В коллекции МоМА есть знаменитая картина Малевича, черный квадрат и красный[9]. Для тех, кто хорошо знает Малевича, очевидно, что это флаги: анархический и коммунистический. Для него было важной проблемой взаимодействие этих двух идей. Но об этом никто не пишет, потому что это как бы примитивизация Малевича. Никто не хочет сводить его квадрат к геометрической аллегории политических и психологических проблем художника-анархиста. Но мы-то с тобой помним! Черный флаг — это знамя анархистов. А красный флаг был символом коммунистов. Красный флаг вернулся в руки Гарибальди прямо из Древнего Рима. Красное знамя — это кровь жертвенного коня, в которую макали ткань. Когда Рим вел войны, эту красную ткань вывешивали над храмом Марса. Москва — это действительно третий Рим. В московском Кремле, над зданием Верховного Совета в советское время всегда развевалось красное знамя. Конечно, у Малевича это идеологическая абстракция.

Мы начали про Герловиных: ощущалось, что они чем-то похожим занимаются?

Я думаю, что по рафинированности образа они были ближе к западному концептуализму и к «Флюксусу». В чем-то они близки и к Монастырскому. Но у него, хотя и не так часто, как у нас или у Булатова, тоже были элементы советской наглядной агитации, типа лозунга меж деревьев или фонтана на ВДНХ. Такой концептуализм труднее обвинить в подражании концептуализму западному.
Впервые мы выставились с Герловиными и Монастырским на квартирных выставках[10], организованных Мишей Однораловым и другими. Монастырский и мы — в квартире Гены Донского на Ленинском проспекте. А Герловины, Саша Юликов и Ваня Чуйков — в мастерской Сокова. На выставке у Донского я хорошо помню одну из работ Монастырского, которая называлась «Куча». На дощечке стояла белая мачта, и к ней была привязана тетрадь для записей. На эту дощечку посетители могли положить все что угодно — конфетный фантик или окурок сигареты, или спичку, или осколок стекла. И записать в тетрадь: «Осколок. Стекло. Положил такой-то». И дата. И куча эта росла. Я написал: «Эта тетрадь». И положил эту тетрадь на самый верх кучи. Так сказать, «замкнул» эту работу. Не знаю, сохранил ли он эту запись, этот документ нашего соавторства. Но, в принципе, это было логичное завершение. Своего рода уроборос.

Вот эта работа была мне близка. Выставляя там часть «Суперобъектов», мы искали эту общность. Я думаю, что когда Монастырский делал какие-то объекты с некоей шизофункцией, мы были близки. Поиск альтернативного поля действия, выход из четырех стен привел сначала к «бульдозерам», а потом к «Поездкам за город».

Мне кажется, что для вас соц-арт – один из концептуальных проектов. А для других соц-артистов это было именно течение, в которое они были полностью погружены.

Как я говорил, метод может превращаться в течение. Соц-арт жив до сих пор, жив в работах многих хороших художников.

Мы с Меламидом называли свои вещи соц-артом только два раза в жизни.

1972 год: лозунги, портреты родных и близких. Также там были вещи плакатного типа «Не болтай!» и другие, связанные с наглядной агитацией. Потом мы ушли в концептуальную эклектику. «Встреча Бёлля с Солженицыным» — это конец 1972 года, затем начинается «Рай». Соц-арт становится там частью многостилья. В нашем «Раю» были все стили. Там были и иконы, и советские плакаты. Началась эклектика: «Лента»[11], где была вся история искусств, разные стили как разные интонации. И мы считали, что соц-арт закончен — все.

Но в 1981 году мы вернулись к «элитарному» ностальгическому соцарту. Мы представили, как соцреализм мог бы развиваться. Для меня всегда важно это «бы». То есть, каким бы был соцреализм, если бы Сталин жил дольше и разрешил «сосуществование» своего собственного изображение с музами, как Наполеон. Выставку этих работ мы опять назвали «Соц-арт»[12]. Но название идеи пересеклось с названием серии. Серия была названа «Ностальгический соцреализм». В искусстве термины всегда накладываются друг на друга, просвечивают сквозь другие слова.

Вито Аккончи считает, что всякое название, которое длиннее, чем простое описание — от лукавого. Он мне несколько раз это говорил. Я отвечал: «Есть китайская традиция, где поэзия и иероглиф — часть работы». В этом смысле у Авдея Тер-Оганьяна остроумные работы. Я вполне мог бы представить, что мы с Аликом в свое время сделали такое. Это антитеза тому, что говорит Акончи. Большой контраст названия и изображения. У нас была серия «История России в заседаниях». Сначала три фигурки — обсуждают присоединение какого-то княжества. Затем — присоединение Польши к России при Екатерине Второй. И так далее. А в конце — Ялтинская конференция. Это были пустые холсты, в центре которых — крохотные фигурки участников судьбоносных заседаний. И всегда длинное-предлинное название с перечислением имен всех участников. Или были лжепортреты. Какой-то совершеннейший алкоголик в тельняшке — и подпись: «Сократ». И даты перепутанные, совсем не те годы жизни. Неадекватность изображения и названия.

Я помню, там Ахматова была, и Карл Маркс.

Это выглядело страшно. Карл Маркс — юный блондин в вышитой косоворотке. Такой худенький. Потом еще Пушкин — страшный, лысый, на красном фоне. Совершенно не похожий на Пушкина усатый человек. Самозванцы. Они в коллекции Нортона Доджа.

А теперь – про журнал «Метки». Что это такое? К вам это имело какое-то отношение?

Конечно-конечно. Грибков и его друг Володя Петров. Володя даже выступал на нашей первой выставке в «Синей птице». Он занимался статистическими методами изучения истории искусства. В какой-то степени похоже на наш проект «Выбор народа». Он, например, сделал диаграмму изменения размеров картин — как они хронологически совпадают с теми или иными историческими событиями. Очень интересный был такой постструктуралист. Вместе с Виталием Грибковым они издавали журнал «Метки». В одном из номеров был опубликованы и Герловины и один из наших концептуальных проектов «Круг. Квадрат. Треугольник». «Метки», наверное, вышли в 1974 году.

То есть, термин уже гулял в то время в неофициальной художественной среде?

Термин гулял везде, даже среди дизайнеров. В 1960-е их называли «художниками-конструкторами». На Старом Арбате в милейшем старинном особняке существовал Центр дизайна. Им заведовал человек очень для своего времени прогрессивный, Евгений Розенблюм. В Строгановском он читал лекции о современном западном искусстве, включая туда и концептуализм. Но он говорил не «концептуализм», а «концепционизм».

А с литераторами какая-то связь была? Или это позже?

Ну, и Петров, и Грибков, и Пригов, и Рубинштейн, и Саша Соколов всегда писали и работали с текстами.

Женя Барабанов, в издаваемом на Западе «Вестнике РХД»[13], впервые печатно употребил термин «соц-арт» при описании московских художественных новостей. Зиновий Зиник опубликовал первую на русском языке статью о нашем «соц-арте» в журнале Синявского «Синтаксис»[14].

Это, конечно, большое отличие русского концептуализма: слова, слова, слова. Ни в одной стране мира не называют концептуалистами писателей. Сорокин — концептуалист, Рубинштейн, Пригов…

В русском языке слово «писать» может означать не только работу над текстом, но и работу над картиной. Вероятно это эхо конфликта с иконоборцами, приравнивание иконы не к «творению идолов», не к «изображению», а к «писанию».

Это очень русское явление. Как «нарышкинское барокко». Есть вообще барокко, а в России появилось «нарышкинское барокко». Это совершенно как «романтический концептуализм».

Не кажется ли тебе, что слово «романтический» обозначает другую ветвь московского концептуализма, к которой вы не относитесь?

Дело даже не в этом. В соцреализме тоже присутствует революционный «романтизм» и «романтизм» труда. С этой стороны «романтический» концептуализм должен граничить с соц-артом. С другой стороны, можно воспринимать искусствоведческий термин «романтизм» в ореоле советского бытового понимания этого термина. У немецких романтиков было иное, не совсем сократовское понимание иронии. Все это так трагикомично переплелось. Есть, например, и уголовная «романтика» блатных песен. Это чисто семантические проблемы.

У соц-арта иная «романтика». Обращение к соцреализму могло восприниматься как поп-артистский цинизм. Для многих моих друзей соцреализм был неприятелем. Интуитивное понимание того, что мы все соучастники или молчаливые пособники советской власти, утвердилось во мне после разговора на эту тему с Андреем Дмитриевичем Сахаровым. После «бульдозеров» он приходил в квартиру математика Пашинкова, где мы выставляли свои работы. Он сказал: «Но я же изобретатель советской водородной бомбы». Лидер инакомыслия понимал, что он часть Советского Союза и что, критикуя общество, он критикует и себя.
Все, даже детские книжки и оформление пионерского лагеря, было важным участком советской пропаганды. Соц-арт был признанием того, что мы все, прямо или косвенно, в этом участвуем. Более того, соц-арт для меня лично — это самоочищение. Потому что эти идолы во мне. Я критикую не Ивана Ивановича, директора пионерского лагеря. У меня то же самое, что и у Ивана Ивановича, застряло в душе. Потому что эти идолы были имплантированы в мой мозг еще в школе. Я по капле этих идолов выдавливал. Поэтому для соц-арта термин «издевательство» — страшное упрощение. Это была всегда самоирония как средство самоочищения. Сейчас уже трудно выстраивать ретроспективу. Но, в принципе, это была самоирония и идолоклазм. Идолоклазм, который использовал иронию как оружие. Для меня «соц-арт» был автопародией — как сублимация самоубийства.

Он разрушает сам себя в качестве идола.

Это совершенно романтическая модель, кстати. Была шлегелевская идея, что ирония есть фрагментальная гениальность. Потому что в самоиронии субъект возвышается и над самим собой, и над всем остальным. Но Гройс вряд ли использовал слово «романтический» именно в этом значении. Термины так ужасно перемешаны… Особенно сегодня, когда все меняется. В старой энциклопедии очень четко была проведена грань между синтезом и эклектикой. Сейчас, после того как полжизни я прожил в России и полжизни в Америке, для меня этой грани не существует.
И вообще, я вижу все, что делал раньше, и все, что продолжаю делать сейчас, как попытки соединить этот винегрет в голове. И не только в моей — у многих. Люди обычно не обращают на это внимания. И, может быть, правильно делают. Но если ты спрашиваешь себя, как ты можешь верить и Дарвину, и Библии, и еще одновременно веришь в массу противоречивых вещей, то ты ощущаешь свой череп, как миску с винегретом. И ты начинаешь пытаться объединить это. И опять возвращаешься к идее концептуальной эклектики. Иногда мне кажется, что все, что мы делали, — это попытки соединить несовместимые вещи. Экстравертность и интровертность. Мои публичные лекции и созерцание в процессе работы. И во всем я нахожу потребность гармонизировать вот эту вот… Слов нет. Цензуры нет, а немота осталась. Когда мне было два года, родители должны были уехать в Германию и оставили меня в Москве с дедушкой и бабушкой. Вероятно, это стало психологической травмой, и я до четырех лет, вплоть до их возвращения, перестал говорить. До сих пор, время от времени, я чувствую конвульсии немоты и одиночества. Чаще всего они проходят, успокаиваются только в процессе медитативной работы. Осознание этой многоликой двойственности и стремление выразить ее, гармонизировать ее — единственное, что объединяет всех нас. И круг соц-арта и круг «романтического концептуализма».

1 Молодежное кафе и джаз-клуб «Синяя птица» открылись осенью 1964 года в Москве на Малой Дмитровке (тогда — улица Чехова), 23/15. Открытие было приурочено к проходившему в тот момент в Москве Всемирному форуму солидарности молодежи и студентов. Кроме джазовых концертов, в нем проходили и выставки.
2 Волохов, Сергей Александрович (1937) — художник-нонконформист, участник многих квартирных выставок. С 1991 года живет в Бельгии.
3 «Апеллес Зяблов». Из серии «Легендарные биографии», 1973. Коллекция Нортона Доджа, Художественный музей Джейн Вурхес Зиммерли универстета Ратгерс, Нью-Брансвик, США.
4 «Николай Бучумов». Из серии «Легендарные биографии», 1973. Коллекция Нейла К. Ректора.
5 Проект «Не сотвори себе кумира (история Дмитрия Тверитинова)» был показан в 2002 году в галерее Марата Гельмана, а сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее.
6 В 1978 году Комар и Меламид основали компанию “Komar&Melamid Inc.”, занимавшуюся покупкой и продажей душ. Аукцион американских душ был проведен 19 мая 1979 года в Москве группой «Гнездо».
7 «Эколлаборация», 1995. Соавторство со слонихой Рене из зоопарка города Толедо, Огайо. В 1999 году Комар и Меламид основали Художественную академию для слонов в Лампанге, Таиланд.
8 Соболев, Николай Николаевич (1874–1966) — глава кафедры истории искусств Московского высшего художественно-промышленного училища (бывш. Строгановского).
9 «Черный квадрат и красный квадрат (Живописный реализм. Мальчик с ранцем. — Красочные массы в четвертом измерении)», 1915. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
10 Серия квартирных выставок в Москве, май 1976.
11 «Биография современника», 1972–1973. Дерево, масло. 197 панелей, 4×4 см — каждая. Коллекция Роберта и Маризы Боксер.
12 Серия «Ностальгический соцреализм» была показана на выставке «Соц-арт» в галерее Рональда Фельдмана осенью 1982 года.
13 Барабанов Е. Сентябрьская выставка московских художников 1975 года // Вестник РХД / Е. Барабанов. — Париж, 1975. — № 116. — С. 232–245.
14 Зиник З. Соц-арт // Синтаксис / З. Зиник. — Париж, 1979. — № 3. — С. 74–102.



Виктор и Маргарита Тупицыны с работой Лидии Мастерковой во время выставки в Измайловском парке 29 сентября 1974.
Фотограф неизвестен.

Интервью с Маргаритой Мастерковой-Тупицыной и Виктором Агамовым-Тупицыным

24 февраля 2012, Париж

Юрий Альберт: Когда вы первый раз услышали слово «концептуализм»?

Виктор Агамов-Тупицын: Я думаю, еще в Москве, где-то в начале 1970-х. Так что в период знакомства с Комаром и Меламидом, которые в те годы непрерывно этот термин употребляли, мы уже были в курсе того, о чем идет речь.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: А познакомились мы с ними во время «Бульдозерной выставки».

Виктор Агамов-Тупицын: Да, в 1974 году. Но в 1971-м какие-то заезжие французы или американцы информировали меня о том, что такое течение существует.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Вообще-то, это искусственный вопрос, так как мало кто может вспомнить, что он услышал около сорока лет назад.

Виктор Агамов-Тупицын: На самом деле, не только любой представитель нашего круга, но и Кошут (не тех времен, когда он был в группе *Art & Language*, а Кошут теперешний) скажет вам, что он уже сомневается, что концептуализм когда-либо существовал. То есть это очень размытое понятие, особенно сейчас, когда концептуализм перестал быть независимым, сингулярным явлением. С тех пор как он стал частью мультимедийных практик, его уже нельзя выделить в чистом виде. Концептуализм — утопический проект и, как любая утопия, недостижим.

Вы приехали в Америку с опытом небольшого московского круга людей, занимавшихся такого рода искусством. Когда вы увидели американское концептуальное искусство, оно вам сразу стало понятно, благодаря этому опыту, или нет?

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Мой самый интересный опыт, связанный с концептуальным искусством, опосредован первой выставкой Комара и Меламида в 1976 году в галерее Фельдмана, которая в то время интересовалась политическим искусством. Поэтому моя память о концептуальных практиках обращена к художникам с высоким уровнем не только интеллектуальной, но и политической рефлексии — Крис Берден, Вито Аккончи, Деннис Оппенхайм, Лес Левин и др. И это отчасти совпадало с тем, что делали Комар и Меламид. Тем более что московский концептуализм — разнородное явление. Монастырский, например, отнюдь не политический художник, тогда как политизированность Комара и Меламида соединилась (в моем понимании) с той разновидностью концептуализма, которая гармонировала с нашими вкусами и интересами. Сейчас это можно оценивать по-разному, но в те годы мы общались с левыми интеллектуалами, и политический концептуализм представлялся более «злободневным», чем медитативные художественные практики.

Вы одни из немногих, кто, собственно, мог это сравнить. Последнее время многие говорят: «Смотрите, то, что нам подсовывают под видом московского концептуализма, на настоящее не похоже».

Маргарита Мастеркова-Тупицына: На настоящее что? На западный концептуализм?

Да. Это единое явление или нет?

Виктор Агамов-Тупицын: Конечно, нет. Когда, например, Кейдж и Дюшан пришли на выставку Капроу, они рвали и метали. И прежде всего, потому что Капроу пытался, подобно Монастырскому в акциях «Коллективных действий», манипулировать ими, как морскими свинками, заставить их что-то сделать: пойти туда-то, повернуть за угол, стоять на месте и т. п. Они просто не захотели подчиниться ритуалу, считая его авторитарным насилием. Ритуал, который в том или ином виде всегда присутствует в концептуальном искусстве, оказался совершенно неприемлемым для того, кто считается предтечей концептуализма. Вот, наверное, почему это понятие так сложно определить. Тем более что художники, которых считают отцами-основателями концептуализма, до сих пор не сходятся во мнении о том, что это такое. На месте концептуализма возникают спекулятивные «идеи» по поводу того, что есть концептуализм и что можно к нему причислить, включая соцреализм, сталинизм и т. п. Артикуляции этих мнений претендуют на роль новой концептуальной практики. Домыслы по поводу покойника являются попыткой его оживления. По ходу дела мы приобщаемся к эстетике эстрадных номеров в «жанре концептуализма».

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Видите, это моя настольная книга: Урсула Мейер, *Conceptual Art*, 1972.

У меня есть экземпляр этой книжки, подаренный Комару и Меламиду в 1976 году. Возможно, это первая книга о концептуализме, попавшая в Россию.

Виктор Агамов-Тупицын: Я вам расскажу одну историю про концептуализм. Это случилось на конференции в Бонне в начале 1990-х. Помню, мы стояли с Кошутом, слушая чье-то выступление, и он поинтересовался, что я читал последнее время. Незадолго до конференции я как раз прочел первую книгу Жижека и стал с жаром об этом рассказывать моему собеседнику. Он крайне внимательно меня слушал. Выступление предыдущего оратора затянулась, и мне удалось изложить наиболее яркие впечатления от недавнего чтения. Кошут был в полном восторге. Вскоре объявили его «номер». К моему удивлению, он без запинки, целиком и полностью, зачитал то, что я ему рассказал про «Возвышенный объект идеологии». Это была потрясающая концептуальная акция — то самое отношение к тексту, который, став объектом, переносится в любое пространство. Овеществление текста — скрытый маневр концептуализма, его крапленая карта (будь то холст, художественная акция, умный разговор или любая другая экзистенциальная практика). Переносимость текста куда угодно, возможность его миграции из текста в вещь и из вещи в текст — основа концептуального формата акции Кошута. Формат концептуализма родился не из «духа музыки», а из духа мимесиса. Находясь в Америке, мы стали свидетелями мутаций концептуализма. Можно сказать, что нью-вейверы, связанные с *East Village art*, тоже имели отношение к концептуализму в том смысле, что они от него отталкивались. Засилье концептуализма, а до него минимализма привело к тому, что текст стал тысячеглазым Аргусом с авторитарными «замашками» Большого Брата, который все решает и все определяет. У минималистов он был как бы за экраном, наружу не выступал. Поверхность холста напоминала портьеру в пьесе Шекспира «Гамлет». За портьерой стоял Полоний — Полоний в роли текста. «Крыса!» — кричал Гамлет, пронзая его мечом. Концептуализм вытащил эту крысу наружу. Не стоит, впрочем, воспринимать концептуализм в отрыве от всей схемы развития искусства.

Был минимализм, а перед ним поп-арт и абстрактный экспрессионизм. То есть, постоянная редукция, которая довела до концептуализма. И концептуализм был, собственно говоря, крайней степенью этой редукции.

Виктор Агамов-Тупицын: Но это не просто редукция, это… взаимоотношения. Искусство не монолог, а спор. Или, если хотите, рыцарский турнир. Был поп-арт, потом минимализм, концептуализм, но все это существовало не в пустоте, а в контексте «гражданской войны» мнений, включая непрерывный контакт и реакцию одной группы художников на то, что делает другая группа художников. Я не зря упомянул *East Village art*. Казалось бы, полнейший китч, не имевший отношения ни к концептуализму, ни к минимализму. Но как реакция на засилье этих мощных формообразующих и смыслообразующих практик, искусство *East Village* сыграло важную санитарно-освободительную роль. Применительно к России то же самое можно сказать про группу «Мухомор» и вообще про *APTART*.

Но у нас-то такого диалога вроде бы не было? У нас ведь не было минимализма.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Не совсем так. Достаточно вспомнить ранние работы Инфанте, Нусберга или Булатова. В начале 1960-х годов они делали минималистские работы, которые я показывала наряду с американским минимализмом на выставке «Против Кандинского»[1]. Пустые (белые) оргалиты Кабакова мы выставляли в музее современного искусства «Серралвеш» в 2004-м[2].

Виктор Агамов-Тупицын: Минималистская работа Монастырского красуется на обложке моей книги *The Museological Unconscious*[3].

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Когда появились Комар и Меламид, они тут же отправились в мастерские к художникам-шестидесятникам показывать свои слайд-шоу. В России это было принято: пришли в мастерскую, поставили на мольберт картину, посмотрели, что-то сказали. Другое дело Кабаков, показывавший альбомы. Комар и Меламид ходили именно со слайдфильмами и, в основном, к шестидесятникам. В этом смысле у них было какое-то особое чутье. Им казалось, что нельзя полностью отделиться от прошлого, потому что через него легче прорваться в будущее.

Может быть, не было «нашего круга» в то время?

Виктор Агамов-Тупицын: Юра прав, не было круга. Это был конец 1960-х.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Да, но при этом они не пытались полностью отделиться от предыдущего поколения неофициальных художников, которым они показывали слайды своих работ, и многим это очень нравилось. Например, Оскару Рабину. Помню, как Вечтомов восхищался одним из таких слайд-фильмов. Я тогда была подростком, и особенно в это не вдавалась, но он говорил: «Как интересно!». И то, что Комар и Меламид пришли на «Бульдозерную выставку», было проявлением чувства причастности: «Да, у нас разные взгляды и интересы, но мы все же часть вашей среды».

Виктор Агамов-Тупицын: Комар и Меламид также пытались наладить контакт с Кабаковым и Пивоваровым, тоже занимавшимися концептуальным искусством, причем в той форме, которая позднее возобладала в Москве, как раз после эмиграции Комара и Меламида. Однако попытки создать альянс оказались безрезультатными, особенно с Ильей. Скорее, возникли конкурентные отношения, что неудивительно. В 1980-е годы Комар и Меламид как-то охладели к концептуализму. В них проснулся интерес к китчу и, соответственно, к ироническому саморазоблачению. Самоирония, считали они, есть высшее проявление концептуализма.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Еще одна интересная деталь — это попытка Комара и Меламида объединиться с Дугласом Дэвисом, который и сам был концептуальным художником (выставлявшимся, кстати, в галерее Фельдмана), а также критиком. И то, что им удалось сделать с ним совместный перформанс «Где черта между нами?», — немаловажное событие: им удалось, наконец, выйти на интернациональную арену. К тому же стремились и шестидесятники, которые устали быть изолированными. Будучи племянницей Мастерковой и Немухи-

на, я знаю, что Америка, не реальная, а воображаемая, казалась им несбыточным идеалом, и стать известным или хотя бы выставляться в Америке было «программой максимум». Комар и Меламид как раз и попытались эту линию продолжить и в общем-то получили первую выставку в Нью-Йорке. То есть связь поколений — тоже часть диалога. Причем, не обязательно с представителями визуального искусства: Монастырский был связан с поэтами-шестидесятниками — Губановым, Сапгиром, Холиным, Некрасовым. И мы тоже. Поэтому нельзя считать, что концептуалисты появились из ниоткуда.

А отношения с советским искусством – я имею в виду как соцреализм, так и то, что называется «левый МОСХ»?

Виктор Агамов-Тупицын: Этого искусства для нас не существовало.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Абсолютно.
Виктор Агамов-Тупицын: Соцреализм и «левый МОСХ» были изъяты из рассмотрения. В психоанализе есть термин «отвержение». Отвержение удел отверженных. Мы были (и остались) отверженными, которые все отвергают. Я помню свои отношения с неофициальными художниками и поэтами тех лет. Никаких разговоров об официальном искусстве между нами не происходило. Тема была закрыта.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Эти люди были «гражданами» воображаемого Запада. Нельзя сказать, что соцреализм играл в этом иллюзорном мире какую-либо роль, так как их причастность к советской реальности и советской культуре сводилась к минимуму. Фактически, они создали культуру, которая в интернациональном контексте является вполне значимым и даже радикальным явлением. И это при том, что есть критики, считающие, что оппозиционное искусство на территории СССР все равно советское. Однако тот факт, что они жили в Советском Союзе, решающей роли не играет. Мы знаем художников, писателей и теоретиков, которые живут в Америке, но никак в нее не врубаются. Это как бы разные парадигмы.
Виктор Агамов-Тупицын: Согласен. Неофициальное искусство конца 1960-х — начала 1970-х годов и связанную с ним логику протеста можно определить в терминах социальной аллегории. С этой точки зрения оно еще абсолютно не изучено, поскольку исследователи, в основном, задвинуты на эстетике, от которой тошнит вне зависимости от «времени» или «эпохи». В России мы все были обречены на общение друг с другом.

Я имею в виду, что, в отличие от нашего поколения, старшее поколение концептуалистов училось соцреализму. Может быть, они не ходили на сезонные выставки в Манеже и не обсуждали их. Но внутри-то это у них было, их научили писать картины или делать советские иллюстрации.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Интересный вопрос. В этом контексте Эрик Булатов и Илья Кабаков очень любопытные феномены. В отличие от Мастерковой и Немухина, совершенно не учитывавших советское искусство, они его учитывали. Да, им как протестантам пришлось создать абсолютно новую (анти)религию, но на основе…
Виктор Агамов-Тупицын: …на основе «католицизма». Они не боялись использовать советский материал как планктон или подножный корм. Шестидесятники — Кропивницкий, Мастеркова, Немухин, Зверев, Злотников — этого не касались.

Рабин, кстати, использовал.

Виктор Агамов-Тупицын: У Рабина эстетика на немецкий манер — франкфуртская, то есть «негативно-диалектическая». Предметность факультативна: бараки, кошки!
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Да, а вот то, что делали Кабаков и Булатов — коммунальный быт, в случае Ильи, или экзистенциальные плакаты (они же картины), в случае Эрика, — было абсолютно неприемлемо для других художников.
Виктор Агамов-Тупицын: Но это не уменьшает их значимости. В отличие от шестидесятников, которые болезненно (если не патологически) отрицали существование советского мира, Эрик и Илья — его блудные дети. Они как бы ушли от «своих», выскользнули из отцовских объятий.

Мне кажется, это есть не только у них, но и у Комара с Меламидом.

Виктор Агамов-Тупицын: Безусловно.

Я просто имею в виду, что их всех с детства дрессировали рисовать с натуры и писать картины – никакого Джадда или Кошута этому, по-моему, не учили.

Виктор Агамов-Тупицын: Когда Маргарита в 1980 году сделала свою первую выставку альтернативного русского искусства[4], она впервые отделила концептуализм от всего остального. Это был радикальный жест: шестидесятники и концептуалисты выставлялись в двух разных залах. Прежде их всегда вешали «всмятку», но с этого момента концептуализм получил свою собственную, отдельную нишу на выставках в США и Канаде. В те годы в западном искусстве происходили какие-то мягкие или не слишком мягкие перетекания из одних сообщающихся сосудов в другие и связанные с этим дискуссии. Галактики разбегались достаточно регулярно, но без чудовищных зияний, характерных для культурного ландшафта России, где всегда были разрывы. Ни одно новое явление не возникало без того, чтобы не растоптать предыдущее, похоронить, вбить осиновый кол и т. п.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Ты имеешь в виду авангард?
Виктор Агамов-Тупицын: Да. И в этом контексте отношение шестидесятников к концептуализму и соц-арту оставляет желать лучшего. Помню, как Володя Янкилевский, подойдя ко мне на выставке «Перцев»[5] в галерее Фельдмана, сказал, что хуже ничего не бывает, хотя на самом деле выставка была замечательная. Вот она, манифестация разрыва: свидетельство непримиримого конфликта между поколениями.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Мы знаем, каким образом фиксируются значимые явления и события, которые происходят в искусстве. Этому обычно способствует наличие критического дискурса, а также экспертной среды и подготовленного зрителя. Когда художники предыдущего поколения обретают музейный статус, они успокаиваются. У них уже нет необходимости конкурировать с более молодыми коллегами из-за того, что о ком-то из них написали в *Artforum*. Россия пропустила момент фиксации — фиксации значимости альтернативного искусства 1960-х годов. Это то самое зияние, о котором

мы говорили. Некоторым художникам придется кричать «караул» до победного конца или до гробовой доски.

Виктор Агамов-Тупицын: Многие из них берут на себя функцию критиков.

Это даже не только критика, а вообще система институционализации. Наши художники в социальном плане – вечные начинающие.

Виктор Агамов-Тупицын: Но если вернуться к теме концептуализма в России, то он, на мой взгляд, держался и продолжает держаться на отдельных фактурных личностях. Не будь этой фактурности, я не знаю, что было бы с московским концептуализмом.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Размышляя об искусстве в России, мы в основном думаем о личностях, а на Западе — о художественных движениях. Быть может, потому, что на Западе больше художников, чем в России.

Если сравнить искусство с боевыми действиями, то рядовой американский перформансист вообще не должен думать, за него Капроу все решил. Там где-то есть генерал, а он в своем окопе, что велели, то и делает. У нас были только генералы без рядовых. И поэтому многие художники так широко и разнообразно работали. Булатов одновременно гиперреалист и концептуалист, и немножко соц-артист, потому что он отвечает за очень широкий участок фронта. Если не он, кто прикроет этот участок?!

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Да, действительно. В истории искусства генерал — это *proper name*, имя собственное, которому объявила войну Розалинд Краусс, заявив, что пора прекратить формирование истории искусства на основе имен собственных. Пример — Пикассо. Понятное дело, личность. У него была жена, и не одна. Эту он любил, а ту нет. Любовь к первой увенчалась созданием картины «А», а разногласия со второй послужили поводом для написания картины «Б». На самом деле, это неважно. Важно, какой он создал дискурс (визуальный, медитативный, ассоциативный и т. п.). В России не хватало дискурсов, но хватало личностей.

Но московский концептуализм, как бы мы его не любили – это, в общем-то, уже исторический, закончившийся факт.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Естественно. И со стороны он воспринимается по-другому — это сплошное говорение и никаких личностей. Все думают, что художники зачем-то собирались и какие-то странные «говорильные» ритуалы производили.

Виктор Агамов-Тупицын: В России «говорильные» ритуалы — это и средства производства, и производственные отношения. Плюс производительные силы (художники).

Они воспринимаются как некая секта, где как раз личности не различить.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: То, что раньше было сектой, превратилось в социальную сеть. Но, как и в социальных сетях, в сектах нет личностей, за исключением лидера, как в группе КД, где лидер понятно кто.

Виктор Агамов-Тупицын: Мы знаем (по собственному опыту), что почти все участники концептуального круга были талантливыми художниками и общительными людьми. Не было бы столь долгого и продуктивного общения, не будь они яркими и интересными личностями, желающими активно во всем участвовать.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Я считаю, что искусство, рожденное из «пены» дискурса, из разговорной стихии — как во второй половине XX века, так и во времена авангарда, — есть главное достояние российской культуры. Это принципиально отличает наше искусство от западного. В разговорном жанре были задействованы персонажи, умевшие говорить красиво и интересно.

Виктор Агамов-Тупицын: Когда я познакомился с Андреем Монастырским, Львом Рубинштейном и Никитой Алексеевым (это был 1969 год), мы занимались исключительно говорением. Речевой ритуал соответствовал принципам символического обмена. Это был обмен дарами и подношениями в виде длительных монологов или коротких фраз, стихотворных текстов или художественных проектов, чаще всего утопических. Моя переписка с Андреем, опубликованная в книге «Москва—Нью-Йорк»[6], пример такого обмена. Мы все влияли друг на друга и, в каком-то смысле, формировали себя, используя другого в качестве архитектора. Сейчас в этом никто не хочет признаться: претензия на самосотворенность — ахиллесова пята одаренных людей.

Когда вы уехали?

Маргарита Мастеркова-Тупицына: В 1975-м, в феврале.

Каким был тогда для вас список этих личностей?

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Для нас — Алексеев, Рубинштейн, Монастырский, Нахова, Римма и Валерий Герловины, Бугаян, Хвостенко, Волохонский.

Виктор Агамов-Тупицын: Песню Анри Волохонского «Над небом голубым есть город золотой» присвоил Гребенщиков, хотя Хвост исполнял ее еще в конце 1960-х.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: А Рубинштейна я вообще знаю с юности. Он тоже был в каком-то смысле концептуальный художник.

Виктор Агамов-Тупицын: Смотря когда. До середины 1970-х Лев Семеныч писал достаточно скучные, «кликушеские» стихи. Говорил, что завидовал Андрею, так как считал, что Андрей пишет лучше. Но потом ситуация изменилась. Андрей запал на концептуальные проекты (точнее, объекты), а Лев ни с того ни с сего стал писать совершенно замечательные концептуальные тексты. И уже Андрей стал ему завидовать, по своему собственному признанию. У меня сохранились магнитофонные записи их ранних стихов, но я не думаю, что им это сейчас «на руку».

Маргарита Мастеркова-Тупицына: В начале 1970-х годов «самым большим» концептуалистом была Римма, которая все время пилила какие-то книжные объекты, когда мы приходили в мастерскую Валеры Герловина в Столешниковом переулке. Валера тогда еще не был концептуалистом. Он писал картины и делал рисунки.

Виктор Агамов-Тупицын: Римма в те годы не считала себя художником, она позиционировала себя как поэт. И только в 1981 году мы услышали от нее фразу: «Я художник, и я этого не прощаю».

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Но она уже делала концептуальные объекты. Тогда этим мало кто занимался, помимо Комара и Меламида и Кабакова. У Ильи можно было увидеть альбомы, но я о них знала исключительно понаслышке. Ты был у него в мастерской?
Виктор Агамов-Тупицын: Один раз с каким-то общим знакомым.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: А я с Ильей познакомилась только в Нью-Йорке в 1988 году, два года спустя после моей публикации о нем во *Flash Art*[7] — первой в его западной карьере.
Но по слухам имели о нем представление? Я имею в виду даже не личный круг общения, а, скорее, о ком знали, даже если лично не были знакомы.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: У нас были слайды всех его работ и альбомов, которые он переслал нам в Нью-Йорк через общих знакомых.
Виктор Агамов-Тупицын: Из молодых людей с ним общались Эдик Лимонов и Вагрич Бахчанян. Они постоянно о нем рассказывали. Но круг Монастырского, Никиты и Левы с ним не пересекался до 1975 или 1976 года. Андрей сначала познакомился с Витей Пивоваровым (через Иру Нахову), а тот в свою очередь свел его с Кабаковым.
А какова была роль Бахчаняна?
Виктор Агамов-Тупицын: Бахчанян (Бах) — дада-концептуалист, западник, как и Герловины. У него много общего с группой «Флюксус».
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Во всяком случае, он один из первых в России художников, всерьез интересовавшихся Дюшаном.
А Бахчанян на кого-то оказал влияние?
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Если он и повлиял на кого-то из московских художников, то только благодаря журналу «А-Я», где репродуцировались его работы. Многим нравились его абсурдистские тексты-объекты. В Нью-Йорке его влияние ограничивалось тем, что он оказался там одним из первых. Вслед за ним приехали Косолапов, Лимонов, Худяков, Мамлеев и мы — вот та группа, которой Бахчанян преподал первые уроки ориентации, хотя и не говорил по-английски. Мы все плотно общались. И даже жили в одном отеле с Лимоновым и Мамлеевым.
Виктор Агамов-Тупицын: Бах сходил с ума по западным и американским концептуалистам. Он знал их всех наизусть. А у Дюшана Вагрич перенял идею создания образа художника, то есть фактически — идею персонажности.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Он даже у Бойса взял интервью, хотя концептуалист ли Бойс — это еще вопрос.
Виктор Агамов-Тупицын: Бойс — телесный концептуалист, задвинутый на фактуре. Многие его работы — акционный реквизит. Роберт Смитсон — из той же оперы, как, впрочем, и Кабаков.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Бахчанян делал перфомансы в нью-йоркском Музее современного искусства, которые сейчас смотрятся как суперрадикальные. Туда он приходил, увешанный текстами и имиджами. Или, например, ходил по галереям с лозунгом «save time», что было реакцией на то, что попасть в галерею (без протекции) требовало длительных усилий. Он же «попадал» туда сам по себе, не спрашивая разрешения.

Виктор Агамов-Тупицын: Меня в свое время поразила одна его концептуальная работа 1979 года: очередь в мавзолей Ленина, сделанная чисто графически и состоящая из имен: Иванов, Петров, Сидоров и т. д. — все буквы в столбик, как человеческие фигуры.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Его заслуга не в каких-то отдельных работах, а прежде всего в том, что для тех, кто эмигрировал после него, он играл роль барометра: «Настоящее искусство — это Дюшан и пост-Дюшан».
В Москве он с кем общался?
Виктор Агамов-Тупицын: С Кабаковым, Лимоновым, Брусиловским.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Он был частью группы, в которую входили Кабаков, Бахчанян, Лён, Лимонов, Холин, Сапгир. Даже есть фотография, где они засняты все вместе. Когда мы приехали, он пел невероятные дифирамбы Илье Кабакову. Дружил с нами, с Худяковым, Комаром и Меламидом. Позднее с Соковым и Герловиными. Когда Бродскому дали Нобелевскую премию, он возмущался: «Почему не Худякову?».
Вы делали практически первые выставки русского концептуализма в Америке. А была ли какая-то реакция со стороны американского художественного мира?
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Первая выставка состоялась в Мэриленде, в университетском музее в 1980 году. Естественно, нью-йоркские критики не писали рецензий о выставках в Мэриленде…
Виктор Агамов-Тупицын: Я видел рецензию в *Washington Times*.
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Ну, а на выставке *Russian New Wave*, которую я курировала в Нью-Йорке в 1981 году[8], был только концептуализм. Именно тогда появились рецензии в серьезных художественных журналах. И в большом количестве. Возникло общение с американскими художниками и критиками. С тех пор я выставляла русское концептуальное искусство достаточно регулярно. Чаще всего в музеях, таких как Бостонский Институт современного искусства[9], Музей искусств Квинса в Нью-Йорке[10], музей современного искусства «Серралвеш» в Порту. «Вербальную фотографию» и ряд других выставок мы курировали вместе с Виктором.
Был ли опознан этот концептуализм именно как концептуализм американскими критиками или художниками?
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Да, конечно. Хотя в 1981 году концептуализм в Америке уже вышел из моды. В Нью-Йорке выставляли нью-вейв, а из Европы привозили трансавангард и неоэкспрессионизм.
А как было опознано русское искусство? Как что?
Маргарита Мастеркова-Тупицына: Как то, о чем можно сказать что-то внятное. Потому что о шестидесятниках сказать было нечего, кроме того, что это «прошлогодний снег». Другое дело концептуализм. Его еще не успели забыть.
Виктор Агамов-Тупицын: Впервые после успешной выставки Комара и Меламида в 1976 году, стало понятно, что кроме них в современном русском искусстве есть те, с кем можно найти общий язык. Возвращаясь к предыдущей теме, замечу, что проблема концептуализма — как в един-

ственном, так и во множественном числе — прежде всего в том, что это на самом деле утопический проект без каких-либо шансов на реализацию. Его главная утопическая претензия (она же амбиция) связана с презумпцией того, что текст в состоянии структурировать все вокруг себя и что ему может быть препоручена концептуализация действительности. И не только художественной. Оказалось, что таких утопических концептуализмов слишком много. Все они работали с опережением, неизбежно друг на друга накладываясь. Возникала интерференция, турбулентное поле. В результате стало происходить то, что случилось с группой *Art & Language*, которая распалась, попав в турбулентную зону. Интерференция породила множество конфликтных ситуаций, ссор, ругани и интриг. Нечто подобное произошло с русским искусством в Нью-Йорке. Это как раз то, что я называю турбулентностью. Ничего нового здесь нет: Платон, например, писал о «рынке государственных устройств», а рынок — это «толкучка». Сегодня можно говорить о «толчее утопических проектов» — таких как искусство, демократия, глобализация.

Кто-то недавно сказал, что разница между англо-американским и русским концептуализмом в том, что американский закрыт для дальнейших интерпретаций. Скажем, Кошут сделал «Три стула», объяснил, что это значит, и вопрос закрыт. У нас же, наоборот, художники просто нарываются на интерпретацию.

Виктор Агамов-Тупицын: Я не согласен. У Монастырского комплекс интерпретаций — чисто искусственная ситуация. Толкования и комментарии были ему нужны исключительно как фактография (но не на визуальном, а на вербальном уровне), хотя он зачастую сам все это истолковывал, причем заранее, или дирижировал чужими интерпретациями. Рядом находились неглупые люди, но они в основном использовались утилитарно, то есть «по-черному» или «по-подлому», в терминологии Андрея. Он как бы заполнял «пустые зоны», ставил галочки: Мироненко, Альберт, Захаров, Лейдерман, Кабаков, кто угодно. Это был театр одного актера, где все остальные фигурировали в качестве статистов. Авторитарная система…

А работы Кабакова, где на стенах висят возможные реакции зрителей, а мы должны реагировать на эти нарисованные реакции? Мне кажется, это довольно открытая система.

Виктор Агамов-Тупицын: Он всех своих зрителей создал сам. Путем саморасщепления на персонажи. С одной стороны, шизофрения, а с другой — онтогенез. И не просто создание какого-то своего мира, а еще и сотворение других миров, которые на этот мир реагируют. То есть опять-таки авторитарная схема. Она же авторская. Созвучие не случайно. При таком раскладе необходима компенсация за отсутствие настоящего зрителя, не считая особо доверенных лиц и родственников.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Обратите внимание, как вы поставили этот вопрос. Вы сказали, что у Кошута есть «стулья», но вы не можете говорить о русском искусстве в контексте объекта. Я только что вернулась из Хьюстона после выступления в музее, где висит работа Кошута. Потрясающе сделано: фразы на черном фоне — обычная его работа. Но она существует в двух ипостасях, как объект и как проект. Его пребывание в пограничной зоне ничего не меняет в том смысле, что независимо от интенций автора этот объект играет определенную роль в нашем восприятии Кошута. И не только потому, что он часть постоянной экспозиции, часть истории и т. д.

Виктор Агамов-Тупицын: Те, кто обсуждают картину в терминах концептуального искусства, не понимают, о чем говорят. И дело даже не в том, что концептуализм изначально позиционировал себя как автономное искусство, не подлежащее овеществлению. Предмет нашего обсуждения — это прежде всего «имматериальный труд»: тексты, слова, идеи, визуальные образы, метафоры и аллегории, принявшие обет «бестелесности». Концептуализм в России всегда нарушал обещания…

Для меня, художника следующего поколения, разрыв с картиной не был трагедией. Для меня важно, зачем я эту картину или этот текст использую – в аналитических целях или нет.

Виктор Агамов-Тупицын: Лауреаты Сталинских премий тоже, наверное, использовали холст в аналитических целях, но это не делает их концептуалистами. Субъективные оценки «поползновений» художника возле мольберта не играют никакой роли, если эти оценки не задействованы в его работе, причем, на уровне текста (языковый эйдос). Минимализм отличается от концептуализма отсутствием текста. Текст становится цезурой, поэтому Кейдж (пограничная фигура между концептуализмом и минимализмом) сочинил музыку молчания (4'33"). Но вы правы в том отношении, что текст не всегда определяет жанр: в ряде случаев он всего лишь заведует концептуализацией визуального материала. Должна быть какая-то логика, режим навигации. Текст дает направление. И понимание.

Именно поэтому текст в такого рода искусстве используют чаще всего. Меня поразило, что многие, с кем я говорил, говорят о концептуальном стиле. Для меня нет концептуального стиля, есть ход мыслей.

Виктор Агамов-Тупицын: В концептуальном искусстве роль текста и его связь с визуальным имиджем (если таковой имеется) — кардинальные вещи.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Концептуализм — это прежде всего антивизуальная идеология. А все антивизуальное в какой-то мере имеет отношение к концептуализму. Но четко его определить очень трудно.

Виктор Агамов-Тупицын: Слово «трудно» симптом того, что здесь нет и не может быть никакой четкости. Место концептуализма на карте искусства четко не обозначено. Утопия в переводе с греческого означает «не место». Но если концептуализм — утопия, которую мы не в состоянии ни описать, ни определить, то у него нет шансов на реализацию. Все, что является нам в образе концептуализма, это не совсем то, что мы ожидали.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Мы мыслим стереотипами, один из которых состоит в том, что двумерное искусство и вообще все, что мы вешаем на стену, априори предполагает наше согласие на ритуал созерцания. Концептуальное искусство пыталось убить объект, изжить то, что Виктор назвал «товарностью», и вместе с ней выплеснуть из ванны злополучного младенца под названием «визуальность».

Виктор Агамов-Тупицын: Сополагание слова и образа — разновидность интерференции. Как бы мы ни пытались их развести, они всегда где-то рядом. Вся «надежда» на турбулентность.

Ну, мне-то все равно – масло на холсте, текст или фотография. У меня нет идеи, что концептуализм – это обязательно текст.

Виктор Агамов-Тупицын: Это потому, что вы художник. Идентичность художника — гербовая печать, посредством который вы ставите штамп «концептуализм» на всем, что считаете концептуализмом.

Если белые буковки на черном фоне, то это, скорее всего, концептуализм? А если маслом по холсту – значит, живопись?

Виктор Агамов-Тупицын: Необязательно. Просто нужно создать соответствующий контекст, тем более что идея контекста очень важна в концептуализме. И не только в концептуализме. Контекст галереи превратил писсуар («Фонтан» Дюшана) в произведение искусства. Порой мы даже не знаем, как это работает. Но мы говорим: «О, это концептуализм». Заклинание «О!» удостоверяет, что мы очертили узнаваемый (для себя) контекст, в котором даже живопись становится концептуализмом. Другими словами, живопись может использоваться как реди-мейд. Помните стихи про зайчика? Принесли его домой, оказался он концептуалистом.

Я понимаю, но для меня это все же художественно-аналитическая деятельность.

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Если концептуализму гарантирована долгая жизнь, то отчасти по причине того, что у него нет определенного стилевого параметра. Поэтому о нем продолжают писать. Хотя в опознаваемом виде его уже давно нет. Хорошо это или плохо, но он неуловим.

1 Выставка “Against Kandinsky” в музее «Вилла Штука». Мюнхен, 2006.
2 Выставка “Verbal Photography: Ilya Kabakov and Boris Mikhailov” в музее современного искусства «Серралвеш». Порту, 2004.
3 Tupitsyn V. The Museological Unconscious: Communal (Post) Modernism in Russia / Victor Tupitsyn. — Cambridge: The MIT Press, 2009.
4 Выставка “Nonconformists” в Художественной галерее университета Мэриленда. Колледж Парк, Мэриленд, США, 1980.
5 Группа «Перцы» (Олег Петренко и Людмила Скрипкина) существовала с 1982 по 2000 год. Имеется в виду выставка «Перцы» в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке в 1991 году.
6 Тупицын В., Тупицына М. Москва—Нью-Йорк // WAM / В. Тупицын, М. Тупицына. — Москва, 2006. — № 21.
7 Tupitsyn M. Ilya Kabakov // Flash Art / Margarita Tupitsyn. — 1986. — no. 126, February-March.
8 Выставка “Russian New Wave” в Центре современного русского искусства Америки. Нью-Йорк, 1981.
9 Выставка “Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism” в Институте современного искусства. Бостон, 1990.
10 Выставка “Global Conceptualism: Points Of Origin, 1950s—1980s” в Музее искусств Квинса. Нью-Йорк, 1999.



Виталий Комар, Александр Гольдфарб, Александр Меламид, Валентина Гольдфарб и Екатерина Арнольд.
1975. Фотограф неизвестен

Интервью с Александром Меламидом
12 февраля 2012, Москва — Нью-Йорк, по скайпу

Юрий Альберт: Я попал к вам в мастерскую в 1975 году. И первое слово, которое я услышал, было «концептуализм».

Александр Меламид: Я уже забыл это слово.

Поэтому мне бы хотелось узнать, откуда вы о нем узнали.

Трудно сказать. Мы на иностранных языках не читали. Были люди, которые ходили в Библиотеку иностранной литературы и читали какие-то материалы или смотрели хотя бы — туда можно было свободно попасть, не было ограничений. Мы не ходили, поэтому ничего не знали. Наверное, это мировой дух.

Мы читали книжки, где критиковали западное искусство, и я думаю, что мы оттуда узнали слово «концептуализм».

Каких-либо связей с художниками у нас не было, и когда мы сделали первые работы, мы решили наладить связь. Пришли тогда к Кабакову, к этим важным людям. Может, это они нам сказали, потому что они лучше знали, они были связаны с иностранцами.

Я уже некоторых людей опросил, и получается, что вы узнали это слово одни из первых.

Да? Мы? (*Смеется.*) Кстати, это великое дело — узнать слово, а? Порой это вообще самое важное.

У меня до сих пор лежит ваша книжка Урсулы Мейер *Conceptual Art*[1], такая черненькая маленькая книжка.

А кто ж нам подарил-то? Это, наверное, Мелвин Натансон.

Точно, там есть дарственная надпись от него, 1976 года.

Это приятель моего троюродного брата, Алика Гольдфарба, американец, который был по обмену студентов на мехмате.

Когда вы сделали «Рай» и начали делать соц-арт, это был довольно неожиданный и радикальный переворот в неофициальном искусстве. А как вы к этому пришли?

Как мы дошли до этого, да? Это гений, иначе объяснить нельзя. На самом деле никаких прецедентов не было. То есть что-то мы читали, слышали, тем более, я говорю: мы по-английски не понимали. *Conceptual Art* мы смотрели, но ничего не понимали. И Мелвин Натансон говорил по-русски плохо, перевести не мог внятно. Это в воздухе, видимо, было, и была идея радикальности. Главной идеей радикальности было — большая нелюбовь и даже, скорее, ненависть к полуофициальному искусству, ко всем этим интеллигентским вещам. Одна из первых наших работ была — портрет моего папы на красном фоне, а следующей уже была «Встреча Бёлля с Солженицыным на даче у Ростроповича», потому что, наверное, социалистический реализм нас лично не задевал, в то время как буржуазное искусство и интеллигенция нас очень задевали. До сих пор, когда я слышу слово «Шостакович», мне становится дурно.

Вы, наверное, были первыми, кто такой взгляд со стороны на искусство предложил, и я не понимаю, как вы сами изменили точку зрения.

Я вырос в семье такой интеллигенции, со всеми ее, так сказать, любовью и предрассудками, для меня это был главный враг. Я не знаю, как для Комара, потому что он в других условиях вырос, у него другое понимание, но для меня соцреализм был лучше, как-то человечнее, чем этот Вейсберг, чем эти все известные подпольные художники. Для меня это было ужасно, я просто физически не мог это вынести. Это была нелюбовь, протест против всего этого: все эти «картинки для души» и прочее.

Насколько я знаю, ты сам что-то такое тоже делал.

Ну, естественно, другого-то не было. Проблема в том, что другого не было, и это был выход из безвыходного положения — не делать, как они делают. А это мучило, что ничего другого нет, мне не понятно было, как и что делать. Я сидел и думал: «Ну, что делать? Что? Взять и нарисовать. Что нарисовать?» — и, естественно, рисовал так, как круг диктовал. Это было естественно. Не Сталина же рисовать, правда? А потом оказалось, что, может, Сталина и надо нарисовать, потому что это был выход из порочного круга.

Но ведь какие-то знания были про поп-арт, про другие течения?

Были, конечно, но очень туманные. Вот Комар больше смотрел, он был всегда такой, он старается изучить, а я вообще мало знал. На самом деле, может быть, это и хорошо, что не было никакого понимания, то есть мы как бы увидели это целиком, со стороны. Не только себя со стороны увидели, но и западное искусство. Очень смешно было, когда мы собирались, и Чуйков нам переводил *Artforum* с листа. Мелвин Натансон, когда уехал, стал мне присылать по почте *Artforum*. Я тогда понял, что ни мы, ни власти не понимаем границы дозволенного. Не было никаких четких границ, сами люди определяли эти границы снизу. Каждый месяц мы получали *Artforum*, и никакой цензуры. Все номера пришли, и Чуйков нам переводил. Я помню, мы сидели напряженно, но не понимали ничего. *Artforum* — тогда особенно, да и сейчас тоже — это такая белиберда, что сложно понять и на родном языке, но в переводе это просто чушь. Это нам ничего не дало.

Кроме самого знания, что что-то есть?

Что-то есть, но совершенно непонятное. До сих пор есть конфликт между тем, что мы делаем и делали, даже уже в Америке, и тем, что делалось вокруг нас, так как мы больше «люди здравого смысла». Мы не закапывались никогда глубоко в Бодрийяра или Лиотара.

Ты говоришь, что вы никого не знали, но вы ведь учились вместе с художниками неофициального круга? В Строгановке учились, по-моему, и Александр Косолапов, и Леонид Соков, и Франциско Инфантэ.

Когда слово «соц-арт» было придумано, по-моему, в конце 1972 года, я, помню, бегал и кричал, что вот — величайшее открытие XX века, и старался собрать выставку соц-арта, сделать движение. Идея была сделать движение, потому что как можно без движения? Только мы — это мало. И мы стали говорить, что надо выставку делать, пытались собрать людей, вербовать, обещая — я помню это четко! — бессмертие. Это было как удар молнии. Когда слово появилось, все стало ясно, все стало на свои места, и казалось, что дальше уже некуда, все сказано.

Я имею в виду, что было к кому обратиться, все-таки какая-то среда была.

Нет, совершенно не к кому, я тебе говорю: это позже было уже, когда все уже было придумано. Никакой помощи оттуда быть не могло, это точно. Мы делали это абсолютно в одиночестве. Мелвин Натансон появился позже, но когда это было придумано, никого не было. То есть были какие-то сведения из критики западного искусства, но не было даже идеи про Запад, это было доморощенное движение.

Но вы ориентировались все-таки на Запад?

Мы ориентировались на Запад, это факт. Мы решили, что здесь никогда этого не поймут, что таких олухов царя небесного, как, не знаю, Биргер какой-то там или Вейсберг, пробить нельзя, это враги навсегда и что надо как-то налаживать связи. Мы узнали через знакомых, что вроде Кабаков знаменитый художник. Я понятия не имел, что он делает. И Комар тоже не знал, но говорил: «Он знаменитый. Рабин тоже знаменитый. Надо пойти туда и как-то наладить связи и что-то выставить, показать».

Где показать? Как показать? Я помню, как я старался попасть в молодежную секцию Союза художников. Я принес работы старые плюс уже соц-арт был какой-то. Там комиссия сидела, и я там поставил что-то, они посмотрели, и вдруг какой-то человек сказал: «Это что, — говорит, — на спортивку?». Я говорю: «Что “на спортивку”?». Оказывается, в соседней комнате выставку собирали на спортивную тему. И я понял, что просто нельзя договориться, нельзя понять. Какая

спортивная выставка?! Что спортивное? В том, что я принес, ничего спортивного не было, они просто вообще не поняли, что это. Это не плохо или хорошо — это другой космос. Но это были не соцреалисты уже, это были те же вейсберги в то время. Молодежная комиссия — это все были «колористы» и «идеалисты».

А перейти от живописи к каким-то странным текстам, объектам – это легко было?

Нет, было понятно, что это другое занятие. Считается, что есть одно искусство. Но, с одной стороны, Клод Моне, а с другой — какой-нибудь Джон Балдессари, или даже Поллок, или Вито Аккончи: это просто другое занятие. Может, с точки зрения аутсайдера это все равно искусство, но с внутренней позиции, если ты рисуешь пейзаж — это одно, а если ты что-то вырезаешь и наклеиваешь — это совершенно другое, другая психология. Да, мы поняли это как другое занятие. Не продолжение, а просто совсем другая вещь.

Но у вас же все время отсылки к традиционному искусству.

Да, потому что нам все время надо было доказывать, что это продолжение. Сейчас этой проблемы нет, но тогда она существовала: если это не искусство, тогда это вообще ничто, это должно быть освящено традицией, так сказать. Когда это уже накопилось, когда это уже было в контексте, тогда никаких проблем по этому поводу не было.

По поводу контекста: даже при недостатке информации вы себя ощущали в каком контексте, местном или международном?

Ни в каком — ни в том, ни в другом. Может быть, мы надеялись, что в другом. Мы надеялись, что где-то «за кордоном» есть люди, которые существуют в том же контексте. Здесь-то уж совсем все идиоты, а там все-таки умные люди есть, они поймут, и мы попадем, так сказать, внутрь этого мира. Здесь никакой надежды быть понятым не было, это было исключено, и поэтому работать «для внутреннего потребления» было совершенно бессмысленно. Я помню, кто-то, по-моему, Паперный говорил: «Ну, это — капустник…». Никто, ни один человек из круга Кабакова или Рабина не воспринимал то, что мы делали, серьезно. «Ну, это шутка, смешно, ребята веселые, но это не искусство», — это было общее мнение. Я не знаю, что они сейчас говорят, если ты их спрашивал, но тогда это было понятно.

Кроме ваших прямых последователей Донского, Рошаля и Скерсиса?

Мы же жили в одном подъезде с Мишей Рошалем. Я его знал. Я стал преподавать в детской художественной школе, два раза в неделю — 55 рублей платили. По-моему, это был не мой основной класс, а какой-то дополнительный. Там были Донской и Скерсис, и потом туда же пришел Миша и к ним присоединился. Им не надо было ничего перестраивать, они были совсем молодые. Сколько им тогда было? 13 лет, что ли? Это был материал, из которого можно было лепить будущее: там уже никакого сантимента не было по поводу Вейсберга.

Ты воспринимаешь их как последователей?

Они были просто ученики. Они сидели у нас дома все время. Я в школе преподавал два или три года всего. Да, конечно, они единственные, кто были. Они понимали суть, понимали, что это такое вообще.

А в чем суть?

Вот это непонятно. В чем суть — неясно, но они понимали, что это другое занятие. Им было проще, люди молодые, и полностью без всякой завязанности на этот круг. Понимаешь, для меня была проблема всегда, что я был частью этого мира, Борис Слуцкий говорил, что я очень талантливый, мои родители гордились — ну, в общем, это было очень важно, понимаешь? Поэтому мне надо было выйти из этого.

А в какой-то момент вы себя осознали как концептуалисты? Потому что я помню, что вы все время себя называли концептуалистами, а не соц-артистами.

Да. Наверное… Для нас концептуализм до сих пор такой «западный» термин — звучит очень хорошо и так далее. На самом деле мы не понимали, что это было. Когда Гольдфарб пытался нас устроить, — ходил по всем галереям — никто нас не хотел, все говорили: «Все-таки это что-то не то. То есть вроде бы да, но все-таки что-то не то». Мы были другие даже внутри западного мира. На самом деле западный концептуализм мы так и не поняли, у нас это был доморощенный концептуализм, я бы так сказал.

Я так понимаю, что соц-арт – это, скорее, один из ваших концептуальных проектов.

Да, наверно, потому что 90 процентов наших работ не связано было никак с соц-артом и с советской властью.

А как вы для себя это определяли?

Другое занятие. Это важно очень. Это физически не то, что мы делали до этого. Не надо было сидеть у мольберта, ничего такого… Ну, ты понимаешь, ты же сам рисовал. Как это описать? Надо что-то вырезать, наклеить, придумать что-то. Не надо пристально смотреть на натуру, сидеть пять часов и напряженно что-то калякать-малякать.

А как вы людям-то объясняли, чем занимаетесь?

Я не помню. По-моему, никак не объясняли. Мы никогда серьезно не воспринимались внутри этого круга, это факт. Мы были веселые, смешные ребята, это был капустник, как это называли: да, смешно, весело, но это не было искусство.

Алик, ты говоришь о том, как, по твоему мнению, вас воспринимали со стороны. А как вы сами-то себя определяли?

Мы понимали, что мы совершенно другие и никакого отношения к этому миру, в котором мы «крутимся», не имеем, и что надо валить. Поэтому большинство наших концептуальных работ, ну, в смысле — текстовых, было сделано по-английски. У нас была знакомая немка, которая нам переводила. То есть мы и не рассчитывали, что будет что-то внутри России, мы не рассчитывали, что мы будем поняты — мы занимались другими вещами, просто другими.

Тем более, у меня был опыт, книжки я делал — самую примитивную работу, текстовые обложки. Там надо было вырезать буквы из фотобумаги. В издательстве «Колос» был фотограф, который «налево» работал — делал шрифты. И я продолжал туда ходить и делать вот эти тексты, наклеивать что-то. Это то же самое, как делать обложку, такая же работа — я знал, как это надо наклеить, как надо вырезать, и я использовал эти знания.

Когда-то меня поразило, что ваши работы можно было, во-первых, пересказать, а во-вторых, заново сделать, что ничего неповторимого в них нет.

Ну да, концептуализм, да, идеализм.

А если бы тебя спросили, что такое концептуализм, как бы ты сказал?

Я бы — ничего. Я тогда не знал, что это такое.

Ну, насколько я помню, вы были довольно самоуверенные, сказали бы что-то точно.

Мы были страшно самоуверенные, мы просто плели, что в голову придет. Я был большой спорщик, любил задевать, ругаться, но это были просто разговоры, потому что я считал всех остальных художников просто полными идиотами. Не о чем было разговаривать! Даже с Кабаковым я не мог говорить, потому что тогда он говорил что-то про «дух», про Шварцмана[2] и Шифферса[3]. Он нес, с моей точки зрения, просто какую-то ахинею. У него работы-то были одни, он что-то на них писал, и это было здорово. Он очень хороший художник, но он нес вот это все, про дух какой-то там… Мы ничего не обсуждали. Что можно было обсуждать, если тебе говорят про дух? Какой-то Бердяев… Чушь собачья! В общем, это была белиберда, против которой весь концептуализм и был задуман.

То есть, вы были обуреваемы бездуховными идеями?

Я бы сказал, да. Было ясно, что это — человеческое занятие. Если начинать, так сказать, от Бога, то мне казалось, что это предел интеллигентского идиотизма, в котором двинуться некуда. Это атмосфера, в которой я был воспитан, в которой я жил. Мы уже были достаточно взрослыми тогда. Мне уже было под тридцать, Комару уже было тридцать, когда мы начинали, поэтому то, что было до этого, имело большое значение.

А что ты можешь по поводу идеи эклектизма?

Это было издевательство над системой. Целая была теория, что эта наша мешанина — это критика, анализ интеллигентского сознания, против которого мы боролись. Проблема была важная для меня: показать, какая глупость эта вот мешанина, когда духовность, кубизм, реализм и икона — это все вместе.

Это было и на Западе, в 1960-е годы: проклятие отцов, то, что надо все поменять радикально. Для меня это была истинная проблема, потому что мне казалось, что мир, в котором я живу, очень неправильный. От слова «Феллини» мне до сих пор становится дурно. Я же видел фильм «8½ » практически в то же время, когда он был сделан. По-моему, ничего хуже вообще сделать нельзя, это какой-то такой интеллигентский кошмар и ужас. Эта интеллигентская культура того времени, этот сюрреализм, эта духовность, эта многозначительность, этот Тарковский… Ой, боже мой…

Я думаю, вы были первыми художниками, которые отказались от поиска собственного языка.

Ну, я не знаю, наоборот, по-моему. Для нас это был собственный язык, потому что это был язык, на котором никто, ни один человек не говорил в России. В русском контексте это был абсолютно новый язык. «Понимаете, это шутка. Ну, что вы, это не…». Ну, и потом, конечно, идея такая карнавальная, что все должно быть весело и вообще. Это не имеет святости, это другое занятие совсем.

Я имею в виду, что у вас нет узнаваемого пластического языка.

Это с самого начала было важно, потому что мы все время меняли идеи. Мы могли вырабатывать все время новые концепции и все время меняться. Мы всегда говорили, что это нас отличает от других. Это одна из идей, которую мы твердо проводили.

Я смутно помню, что у вас была идея делать четыре новых направления в год.

Было, да. Мы знали, что это надо как-то регулировать, потому что невозможно работать все время с одним и тем же, что-то надо придумывать, поэтому я говорил: «Давай сделаем четыре сезона, ну, как платья меняются». А ты помнишь нашу работу «Летолет»? Это была хорошая работа, но ее никто не зафиксировал. Я помню, собирал странную конструкцию из конструктора. Мы пригласили людей и сказали, что вот эта конструкция полетит усилием воли художника. Все собрались, мы, значит, стоим, напряглись — и не полетела, зараза. Мы сказали: «Ой, ошибка… В следующий раз придете, и тогда мы исправим конструкцию, потому что какие-то ошибки конструктивные». Мы два раза это делали. Эта идея гениального художника, который может на гравитацию влиять. Замечательная была работа!

А кого вы приглашали?

Я не помню. Ну, какие-то знакомые пришли. Там было человек десять, наверное, и мы напряглись. Потом выпили сильно, естественно, и так далее. Было большое количество работ, которые никто не помнит, но очень занятных. Иногда чешется повторить — уж очень хорошо. «Давай, "Летолет" повторим? Соберем конструкцию, и она взлетит. Это зависит от воли и гениальности художника. В прошлый раз гениальности не хватило, вот в чем проблема».

Но, может быть, сейчас уже накопилась.

Уже накопилась, настоялась. А потом опять можно на ошибки конструкции сослаться. Но это все равно будет прогрессивно. По идее, это надо было всю жизнь делать — приглашать, и, может, в результате полетит когда-нибудь.

То есть, вы воспринимали свою деятельность как последовательное придумывание разных новых идей?

Ну да, это было. Это было сознательно, что все время что-то новое, что никакого стиля не должно быть, что художник — это не стиль, это фикция. Я всегда на лекциях говорю, что стиль — это тюрьма. Это еще была проблема освобождения, и как раз в абстрактном искусстве это видно. Квадрат, квадрат, квадрат, только квадрат и квадрат, — и все, ни лучше, ни хуже сделать нельзя. Нет ни прогресса, ни регресса, ни движения — все, конец. Нельзя лучше Поллока — тут не может быть лучше или хуже. Есть квадрат: черный квадрат, серый квадрат, черный квадрат, — все. Это жертва искусства.

Это проблема XX века, когда в борьбе за индивидуализм, за свободу люди приходили к самому страшному — к несвободе. И пример Поллока очень хороший, потому что когда он открыл банку и плеснул

краску, то я как художник понимаю — это было фантастически, это ощущение, когда она взлетела, эта краска. Я могу себе представить, что это было. Но проблема в том, что когда эта краска плюхнулась на пол, все изменилось, потому что на следующее утро надо было встать и опять открыть много банок, опять плюхнуть, и потом следующие… И тут начинается — один, два, три, четыре, пять, и это уже все, это уже конец всякой свободы, ему деться от этого некуда. Это ужас XX века, когда надо полоски рисовать всю жизнь. Выхода нет, некуда деться. Это уже конец свободы.

А когда вы приехали на Запад, вы приехали к своим или все равно к чужим?

Первое, что поразило — что художники выглядят, как в России, что сами художники — такие же. Художники — это как бы отдельная порода, и они очень похожи физически друг на друга. Не на сто процентов, но понятно, что это художник. И оказалось, что критерии гораздо ближе к тому, с чем мы боролись в России — что нужно качество, что надо все-таки хорошо делать. Нет, пытались с этим бороться в это же время Вито Аккончи и другие. Они пытались, но мы проиграли эту войну, все вернулось на круги своя. Надо, чтобы было хорошо нарисовано, чисто углы сделаны. То есть то, что мы не понимали, и считали просто неправильным. Эта группа людей, концептуалисты, делали более-менее то же, что и мы, но это нельзя было продать, это продолжалось очень недолго и быстро превратилось, так сказать, в «нормальное» искусство.

Но вы нашли «своих», когда приехали, или нет?

Нет-нет, мы были очень изолированы. Мы довольно быстро, лет через пять после того, как приехали, сделали «темные холсты»[4] и очень прославились, и мы были тогда одни из главных художников 1980-х годов в Нью-Йорке.

Нас встретили хорошо, но с подозрением, потому что тогда еще марксизм-ленинизм был основной темой, и журнал *October*, и все главные критики были марксисты. Против сталинизма, конечно, но марксисты, поэтому, когда Сталин был нарисован, то это было еще ничего, потому что все понимали уже, что Сталин плохой, но когда Ленин — у них возникало легкое подозрение. Против советской власти было неудобно говорить все-таки. Мы очень мало сделали вещей про советскую власть, у нас были лучше работы до этого, но прославили нас по-настоящему вот эти «темные холсты».

Но когда вы делали первые выставки у Фельдмана, в каком ряду вас воспринимали?

Не воспринимали, и в этом вся проблема. Не могли воспринять, потому что проблема русского художника, в отличие от югославского, сербского или чешского, в том, что ни чехи, ни сербы не представляют в глазах местных никакой особой… Нет чешского искусства, да? Русское есть — это огромная, так сказать, атомная бомба: Лев Толстой, Шостакович и так далее. Поэтому, если ты приезжаешь как русский, ты автоматически становишься частью вот этого «Доктора Живаго». Ты никогда не сам по себе, и ты никогда не можешь стать таким же, как другие, потому что должен представлять вот это — «Доктора Живаго» и Льва Толстого. В каком-то отношении это помогает сделать карьеру, но дальше труднее продвинуться, потому что тебя никто не воспринимает как своего.

Ну, вы-то точно не представляли ни «Доктора Живаго», ни Льва Толстого.

Конечно, но мы все равно русские художники. Так как Россия известна этим, этим и этим, тебя ставят в ряд. Ты против «Доктора», но ты всегда внутри этой системы. В отличие от чешского художника, где системы нет, и поэтому никто тебя никуда не ставит. Приехал из Болгарии — хер с тобой, работай. Но если ты приехал из России, ты — русский художник, ты должен понимать, что это другая вещь совсем. И как раз, когда мы приехали, очень медленно начался этот процесс. Потому что сейчас, ты знаешь, «черный» художник, «белый», гомосексуалист — это очень важно, и они всегда представляют свои меньшинства. Если ты еврейский художник, то Холокост. Мы бы могли пойти по линии Холокоста, так как мы сначала из России переехали в Израиль.

А вы не представляли свое меньшинство, а сразу его предавали.

Да. Но когда мы приехали, этого еще не было. Это к концу 1980-х годов на Западе появилась идея представительства разных народов, ну, ты знаешь, как это было у нас.

Как на всесоюзных выставках в «Манеже»?

Да. Когда мы приехали, было легче. Еще никто не знал, что будут «черные художники», «гомосексуальные художники», «рыжие художники». У нас была идея в конце 1990-х — сделать выставку рыжих. Если есть рыжие, отчего бы не выставить? Рыжие тоже чем-то отличаются от блондинов.

Но вас бы самих не взяли на эту выставку.

Куратор раньше не был рыжий. Но сейчас уже и куратор рыжий: рыжий куратор выбирает, так сказать, из своего круга.

На мой взгляд, западный концептуализм – это последнее модернистское течение, а вы как-то сразу стали постмодернистами.

Да, конечно, сейчас видно, что то, что мы делали, это был абсолютный постмодернизм. Потому что там была живопись, эклектика, цитаты из старых мастеров. «Встреча Бёлля с Солженицыным» — это классическая постмодернистская работа. Тогда бы я так не сказал, но сейчас это понятно. Но постмодернистов не было в России, вот в чем проблема. Кабаков не был никогда постмодернистом. Он рисовал эти вот надписи — это классический концептуализм. Ну, не классический, потому что все-таки от руки, но, в общем, это очень-очень близко, это действительно похоже.

Интересно, что ты определяешь формально: если шрифт рукописный, то это не совсем концептуализм.

Естественно, а как иначе? Нет, это очень близко, это практически то же самое, но с какой-то спецификой. Ничего в этом плохого нет.

Мы подружились вначале с Хансом Хааке. Это было радикально. Аккуратность немыслимая, как напечатано. Сейчас так проще сделать, а тогда еще было сложно. Но мы тоже сделали несколько таких

работ — плакаты, «Цвет — великая сила», например. Это было сделано не идеально, конечно, но максимально, как мы могли.
На самом деле, конечно, мы были постмодернисты — одни из первых, видимо, в мире. И это нас и двинуло, потому что как концептуалисты мы не могли бы выступить. И «темные холсты» — это классический постмодернизм, когда еще никто не знал, что это. Мы называли это «пост-арт». Мы понимали, что это что-то другое, да.

Расскажи про работу «Цвет – великая сила». Это же такое романтическое представление о волшебной силе искусства.

Ну, это было очевидное издевательство, ирония. Нам казалось, что понятно, что как противозачаточное средство цвет не поможет, но кто знает… Есть люди, которые в это верят. Я сейчас продолжаю эту линию.

***Ministry of Healing*[3]?**

Да, потому что это помешательство на здоровье, йога, эти мистические учения — все пошло от русской женщины, от Блаватской. Идея модернизма, на самом деле, это одно из изобретений XIX века. Вместе с теософией мадам Блаватской, фрейдизмом, марксизмом: сумасшедшие идеи, которые претворяются в жизнь. Они постепенно отпадают — фрейдизм помер, марксизм разоблачили, может быть, и модернизм когда-то… Но все это было придумано вместе. На самом деле то, что говорил Кабаков и другие — это Блаватская, это истинный модернизм.

А когда вы делали «пост-арт», с сожженными картинами, почему у вас там только западное искусство?

Мы обращались к Западу. Мы не говорили с советскими людьми, мы говорили с другими людьми, которых мы сконструировали, и мы старались говорить на языке, который им понятен. Плакаты были сделаны по-английски, которого мы совсем не знали. И мы брали образы оттуда. Можно было сжечь какой-нибудь соцреализм, но мы знали, что это будет там непонятно, а мы хотели быть там.
Тут вообще не с кем было говорить об этом. Единственный, кто все-таки ближе был, это Кабаков, конечно. Но он говорил про Шварцмана что-то, какую-то белиберду, и поэтому говорить было не с кем, никто ничего не понимал. Не было точек разговора никогда.

Если бы тебя попросили выстроить ряд близких художников, кого бы ты записал в свою компанию?

Вито Акккончи потрясающий художник, Ханс Хааке. Какие-то работы очень близки, но с другой стороны, полно-то совершенно другого. Это трудно, потому что мы западные художники, но так как мы из России, это очень специфично, это трудно. Нас здесь помнят только благодаря двум вещам: «Ностальгический соцреализм» и «Выбор народа». Ну, иногда что-то упоминается еще, но мы так много разного сделали, что это, действительно, никому в голову не влезет, если ты специально не изучаешь. Было два всплеска карьеры, по которым нас помнят. Очень много было выставок, и первые выставки были безумно успешные, но это как бы отошло, этого не осталось. Если видеть, как ты нас видишь, это просто разные художники. Поэтому у нас никто не помнит этих работ, которые сделаны в то же время, что и работы Хааке или Аккончи. Никто этого не помнит.

А из отечественных художников кто-то близок к тому, что вы делали?

Тогда, конечно, «Гнездо». Прямые ученики. Других не было. Наша деятельность началась в 1972 году, в 1977-м мы уехали. Последний год мы ждали разрешения на выезд и практически ничего не делали, потому что знали, что не сможем вывезти работы. То есть четыре с половиной года мы были в России.

А про таких людей, как Герловины, вы знали?

Мы узнали позже. Хорошую работу Римма сделала, «Кубики», концептуально очень хорошая. Нам очень нравилось. Но это другое. У нас была концепция изменения.

А со Львом Рубинштейном, Андреем Монастырским вы были знакомы?

Когда в самом начале 1976 года первая выставка была у Фельдмана, мы еще были России, и там был безумный успех. И «Голос Америки» что-то передавал. До этого нас никто серьезно не воспринимал, а тут с Запада что-то пришло. Поэтому появились толпы людей. Но очень многих я просто не помню. Многие мне говорят: «Да, конечно, мы были у тебя». Ну, там, на Ленинском проспекте. Это как в тумане было: мы ждали выезда, крутились люди бесконечно. «Бульдозерная выставка» — тоже, конечно, но тут мы стали величинами. Потому что против Запада не попрешь.

Расскажи про «Каталог "супервещей"».

Этим мы проникли в западную культуру, это было сделано для Запада. Но как мы проникли, я не знаю: никаких подобных каталогов я, по-моему, не видел. Это было какое-то прозрение. Это дико антибуржуазное произведение, которое непонятно как родилось в России, такая критика буржуазного общества. Бессмысленные вещи, которым мы придумали смешные названия, что здесь, на Западе, очень характерно. Сейчас, наверно, и в России, но тогда всего этого даже близко не было. Россия была довольно хмурая и темная страна в то время. А вообще веселое было время.
Была у нас еще замечательная работа — машинка для прокрутки паспорта, мы сделали ее из вентилятора. Она существовала только для того, чтобы ты вставлял свой паспорт, включал кнопку и он крутился.

Там оптический эффект, что ли, был?

Да, оптический эффект. Неважно. Просто другая точка зрения на обыденность. Но только для паспорта, там другое нельзя было вставлять. Когда мы приехали, Рональд Фельдман торговал принтами Джаспера Джонса, и я ему предложил: «Давай сделаем машину, чтобы ты вставлял Джаспера Джонса, и он крутился». Он отказался.

А что ты можешь сказать про работу «Круг. Квадрат. Треугольник»?

Это опять в каком-то смысле издевательство над духовностью.

Хорошо, еще раз вернусь к началу: вы себя все-таки ощущали концептуалистами?

Раз ты говоришь, что называли, значит, мы себя так называли какое-то время. Значит, ты попал в тот период, когда мы себя называли концептуалистами. Мы назывались соц-артистами, мы назывались по-

разному. За эти четыре с половиной года не было одного названия, это точно. Не было структуры, не было никакого единства.

Мы же придумали еще хеппенинг. Когда мы сюда приехали, мы говорили «хеппенинг». Оказалось, что слова «хеппенинг» уже нет, есть «перформанс». Этого слова мы не слышали. Но мы знали, что был «хеппенинг», с Алланом Капроу. Мы не понимали значения слова «перформанс», слова «хеппенинг». Это были абстрактные названия.

Про Капроу, видишь, знали все-таки.

Нет, это я сейчас знаю и сейчас говорю. Наверное, мы знали, но я не думаю, что мы помнили фамилию. Да, наверное, мы знали. Это было где-то описано, точно. Но я не думаю, что мы фамилию помнили. Хотя, кто знает?

Алик, последняя попытка. Ты мог бы в нескольких словах объяснить, чем вы занимались в начале 1970-х годов? Представь, что надо перед студентами выступить и объяснить, чем вы занимались в этот период.

С этой точки зрения, мы занимались постмодернизмом.

Нет, не назвать, а описать.

Если говорить с этой точки зрения, никакой четкой не было идеи. Но основная идея, которая родилась, когда мы только начали — идея эклектики, что мы должны все время меняться, что мы не должны повторять работы. И что повторить работу — это стыдно. Такая радикальная идея была. Это была идея, которую мы повторяли много раз и с которой мы сжились, и считали, что так и надо.

Можно ли сформулировать так, что вашим продуктом была идея, а не произведение?

Ну, наверное, хотя мы все равно делали какие-то вещи. Я не знаю. Но задним числом понятно, что это был постмодернизм. Знаешь, бывают периоды в жизни? Нас понесло. Приходили идеи в голову, смеялись, всегда было смешно. На самом деле, вот еще основное: это должно быть весело и смешно. Про какие-то работы нам даже говорили: «Это уже слишком смешно, это уже чересчур». То есть, если смешно — это не искусство. Это одна из радикальных тем. Должно быть смешно. Чем смешнее, тем лучше. Иногда этот юмор был непонятен со стороны, но для нас это было всегда смешно.

Из тебя много не выдавишь. Ты просто как уж на сковородке.

Понимаешь, я отвык говорить об искусстве. Я говорю честно, я просто не знаю. Я про искусство давно не говорил ни с кем. Или я говорю публично на каких-то форумах, но это другое дело, и я не пытаюсь объяснять. И опять-таки, когда я выступаю, это всегда смешно. Видимо, смешно — это главный мотив.

Нет, я владею аудиторией очень хорошо. Смех идет бесконечный, истерика начинается. Несколько раз довел людей до состояния, когда аудитория выходит из рамок, смех такой, что нельзя остановить. Клоун такой, да. Художник как клоун. Мы и были клоунами.

Ну, да. Анекдот – это низкий жанр, понятно, что это не поэма.

Естественно. Но я помню, было у нас объяснение, важный аргумент. Я вычитал где-то у Гегеля про пирамиду искусств, где на вершине стоит трагедия. «Но тут, — он говорит, — есть еще выше. Это комедия, которая разрушает всю пирамиду к ебене матери». И все. То есть это был один из аргументов — что все-таки выше трагедии существует еще комедия.

Это сильно. И, на самом деле, что касается вас, очень даже справедливо.

Я не читал Гегеля, но из каких-то книг про Гегеля я вычитал это. Тогда под конец было придумано такое объяснение. Потому что все бессмысленно, вся пирамида стала бессмысленной, пирамидальность кончается, потому что пирамида разрушена.

1 Meyer U. Conceptual Art / Ursula Meyer. — New York: Dutton, 1972.
2 Серия «Ностальгический соцреализм», 1980–1983.
3 Шварцман, Михаил Матвеевич (1926–1997) — российский художник-нонконформист.
4 Шифферс, Евгений Львович (1934–1997) — режиссер, философ, богослов, писатель.
5 «Служба исцеления искусством» была открыта Александром Меламидом в Нью-Йорке в 2011 году.



Георгий Кизевальтер, Андрей Монастырский, Никита Алексеев в квартире Ирины Наховой.
Зима 1976.
Фото Г. Кизевальтера

Интервью с Андреем Монастырским

4 сентября 2010, Москва

Юрий Альберт: Почему «московский концептуализм», а не «московский минимализм» или «сюрреализм»? Когда ты первый раз услышал слово «концептуализм»?
Андрей Монастырский: Это я не могу установить… Я думаю, в 1973–1974 году. Никита Алексеев начиная с 1973 года, если не раньше, ходил все время в Библиотеку иностранной литературы и читал там свежие номера журналов *Artforum*, *Flash Art*, которые туда регулярно поставлялись.
А то, что ты делал до «Коллективных действий»? Как ты это определял для себя?
Я же из поэзии вышел. Сначала я был сюрреалистом. В 1972 году я написал цикл сюрреалистических стихов – сборник «Для двуногого друга», а потом постепенно, под влиянием Елизаветы Мнацакановой (мы вместе с Рубинштейном были под ее влиянием), через формализации разного рода, через формализм, я стал переходить к текстовым структурам. А уже от структур я перешел к визуальным образам, потом – к объектам. Мнацаканова была проводником, который нам показал другой тип текстообразования в поэзии. Не такой вот: «бу-бу-бу, бу-бу-бу», как поэзия обычная или сюрреалистические образы, а более структурные, контекстуальные сферы. Я постепенно перешел, но это была чистая вегетация, исследование, с моей точки зрения. Я не то чтобы узнал что есть такой концептуализм, может быть, тогда я и не обращал на это внимания. Потому что одновременно я интересовался историей современной музыки и особенно Кейджем. И вот на перекрестке Кейджа и впечатления от работ Аккончи, Криса Бердена, Денниса Оппенхайма и особенно – от работы Крейг-Мартина *The Oak Tree*… Это, знаешь, полочка, на которой стакан воды и рядом текст с разговором художника и выдуманного искусствоведа о том, что это такое. Искусствовед спрашивает: «Что это такое?», а Крейг-Мартин отвечает: «Это дуб», хотя это стакан воды. То есть соединение дискурсивного текста и визуальной пластики, текста и изображения, вот эта тематика текста и изображения, она и была очень важной для меня в тот период, где-то в 1975 году, через которую я пришел к акционным объектам типа «Пушки», «Кучи», «Пальца», «Дыхалки». И к акциям – уже к событийности, к пластике событийности – текст и событийность. Но в основе все равно у меня лично лежал текст. Не знаю, что лежало в основе у Кабакова, – может быть, наоборот, изображение, он через него выходил к тексту. А я от текста переходил к изображению. Например, в акции «Появление» 1976 года, первой акции КД, сначала было слово «появление», и интрига была именно в этом слове. Именно метафоризация, воплощение этого слова через фигуры появляющихся на краю леса участников и пересечение ими поля – все равно это было событие словесное.
Для тебя была важна «экзистенциальность» этого появления, или «визуализация слова», или эти попытки определить, что такое «зритель»?
Конечно. Главное, что тут было – акцентирование сознания зрителя, восприятия зрителя как предмета изображения. Через метафоризацию слова, визуализацию слова. Через акционность слова.
К этому моменту вы определяли свою практику как концептуальную или или это было неважно?
Это было абсолютно неважно. Знаешь почему? Потому что я не уверен, что, например, Аккончи, Крис Берден или Крейг-Мартин – тогдашние герои наши, или Деннис Оппенхайм, называли себя концептуалистами, потому что концептуализм был – Кошут, *Art & Language* и Герловины. В тогдашнем звучании слова концептуализм для нас было что-то узко направленчески-школьно-стилистическое.
В книгах про концептуализм все, кого ты назвал, присутствуют как conceptual artists.
Наверно, но почему-то концептуализм склонялся как какое-то узкое понятие. Потому что тогда был важен ленд-арт, Кристо, акционизм тех же Криса Бердена и Аккончи. То есть это было шире, чем концептуализм.
Я потому и взялся за это дело, что многие говорят: «Ребята! Нас обманывали! Московский концептуализм – никакой не концептуализм!».
Нет, почему? Если считать концептуализмом искусство идеи и такую ризомность: тело гриба – это предмет в концептуализме, но его корни и вся жизнеобеспечивающая система находятся под землей и очень далеко от него отстоят. Это контекст, и без этого ризомного контекста нет никакого концептуального произведения. В этом смысле это, конечно, концептуализм.
С другой стороны, «Московский концептуализм» – это определение любого современного рефлексивно-дискурсивного искусства, какое тогда существовало в Москве.
Согласен.

Взять, например, Булатова. Входит он в круг московских концептуалистов?

Входит.

Является ли он концептуалистом?

Да. Вот это странно. Но он входит. Потому что там есть методика, знаковая система. Ведь концептуализм — это в общем-то знаковая система, да?

Для меня это скорее работа со смыслом.

Ну и со смыслом, но это скореее семиотические дела, а семиотика оперирует знаками. План содержания, план выражения, дистрибуции дополнительные, контексты и так далее. То есть, все равно это имеет отношение к неким знаковым системам и к лингвистике. И эти знаки работают активно у Булатова во многих работах. То есть, они отсылают к каким-то контекстам — без контекстов их трудно понять.

Скажи пожалуйста, какие свои работы ты считаешь более близкими к тому, что ты считаешь концептуализмом?

Никита Алексеев считает, что мои объекты — классический, так называемый «черно-белый», концептуализм. «Пушка», «Куча», «Палец» «Ды́халка», «Музыка согласия» — это «классицизм» концептуалистский. Даже внешне. И я этого не отрицаю.

Ну, это же не позор и не почетное звание.

Дело в том, что «московская концептуальная школа» — хорошее название, потому что это действительно указывает на некую семиотичность, смыслоразличение и смыслополагание, на дискурс. Это правда, понимаешь?

А ты себя считал членом этой школы?

Тогда школы не было — школа появилась очень поздно, я думаю… Когда я составил «Словарь терминов Московской концептуальной школы»[1]? В 1999-м, наверное? Только тогда это появилось как школа. А даже на уровне «Сборников МАНИ», в 1980-е, школой это не называлось.

Но все-таки была какая-то общность?

Направление… Круг! «Московский концептуальный круг» — это вот так называлось, а слово «школа» не употреблялось.

Ну, хорошо, с какого года ты себя ощущаещь членом этого круга?

Очень рано, уж с 1975-го абсолютно точно.

То есть вы уже тогда так себя называли?

Нет, так не называли, но мы так себя чувствовали. У меня это сложно. Я считаю, что у меня два учителя — Кейдж и Кабаков. Но Кейдж — в музыкальной сфере. И я не могу сказать, что я себя называл концептуалистом. Ну, минималистом, скорее…

Есть русский футуризм, который не похож на футуризм, есть русский импрессионизм, который не похож на импрессионизм, и есть русский концептуализм, который, может быть, даже немножко похож, но тем не менее это какая-то отдельная вещь, и мне хочется понять, чем же она отдельная.

Я считаю, что она очень отдельная. Вот сейчас Кабаков, кстати, очень заинтересован в том, чтобы рассмотреть и исследовать связь между русским авангардом (Малевич, Лисицкий, Попова и другие) и московским концептуализмом. Он видит тут прямую связь. Я же стою на прямо противоположной точке зрения. Я считаю, что московский концептуализм совершенно не связан с русским авангардом. Это абсолютно международное явление. Кстати сказать, вот русский авангард или американский абстракционизм — это национальные явления. В то время как московский концептуализм — это не национальное образование. Поэтому именно московский, а не русский, понимаешь?

Это еще связано с тем, что в те времена, кроме Москвы, нигде ничего и не было.

Это не играет роли, все равно могло бы прозвучать «советский концептуализм» или «русский». Именно «московский». Как, скажем, какая-нибудь «Йенская школа романтиков».

Кабаков ведь тоже начинал как сюрреалист. Как ты думаешь, когда он изменился?

Гениальные его работы 1965 года, например, «Автомат и цыплята». Это абсолютно гениальная вещь! Или «Диван-картина» гениальная. Это как «Каникулы Гегеля» у Магритта — зонтик со стаканом наверху. Это, конечно, чисто сюрреалистические вещи.

А когда он стал концептуалистом?

Я думаю, это «Ответы экспериментальной группы» — 1971—1972 год.

Все появилось в одно время – и первый соц-арт в изводе Комара и Меламида. На мой взгляд – это тоже концептуализм.

А какой это год? 1973-й? «Рай»?

«Рай» – 1972–1973 год, а первый соц-арт – 1972-й. Интересно, как ты относишься к идее, что их соц-арт – это тоже концептуальный проект?

Конечно, абсолютно концептуальный.

А ты тогда как к этому относился?

С интересом. Дело в том, что я шире на это смотрел, потому что если мне, или нам, было нужно какой-то прием или метод использовать в акции, мы даже не задумывались, чтобы это использовать. Например, наш «Лозунг-77» — это же соц-артистский, в том числе, ход. Кроме того, что это чисто экзистенциальное, текстовое — поскольку текст этот дневниковый, но форма-то советских лозунгов, то есть соц-артистская. Нам было все равно: если нам нужно было что-то такое использовать для нашего сюжета, метасюжета наших акций — мы это использовали. Но чтобы на это только со стороны смотреть, — такого не было. Я всегда Комара и Меламида с большим интересом рассматривал. И работы «Гнезда» тоже, и вашу потом работу, твою и Вадима Захарова.

Ну, нашу – это позже.

У тебя первые работы — 1981 год?

1979-й.

Кстати, работа Кошута «Стул и три стула» — это очень важная была всегда вещь. Очень.

Понимаешь, я хочу понять и выделить из этого широкого круга более узкий круг, действительно концептуальный. А кого бы ты к этому узкому кругу приписал?

Практически весь этот узкий круг — в «Золотой книге»[3].

Я имею в виду более ранние годы – начало-середина 1970-х, когда еще народа было мало.

А «Гнездо» с какого года? С 1974-го? Ну, Михаил Чернышов, конечно, ранний. Обои его — это вообще 1962 год. Это как бы источник всего.

А вы знали про его обои?

Знали, но так — краем уха. Ну, Кабаков, конечно, что тут говорить. Рубинштейн — очень чистый в этом смысле, особенно его «Программа работ», где «Автор» фигурирует. Герловины, конечно. Еще из ранних? Макаревич — я в 1979-м с ним познакомился. Ну, КД. Паников, конечно, ранний — его книги, чуть ли не 1974 год. Это важнейшие вещи. Там такие наклеенные тексты, что-то вроде альбомов. Одна из них — записки лесника, а вторая более широкая. Вторая часть одной из книг — переписанный от руки «Рим» Гоголя. Ну, в общем это абсолютно чистые вещи. Никита Алексеев — абсолютно тогда концептуальные работы, круги, квадраты из оргалита, предметы домашнего обихода. Потом — Абрамов. Рамочки его — абсолютно концептуальные вещи, некоторые рисунки, проекты. Абрамов — чистейший концептуалист. Потом, кто еще? Ну, мои объекты, понятно.

А виртуальные скульптуры Чуйкова? Или его проекты с кинокамерой.

Правое/левое — это чистый концептуализм.

Или угол…

Это гениальная вещь, конечно. Да, Чуйков.

Что еще? «Гнездо» и Комар и Меламид. В общем, довольно много людей. Пригов позже. Я Пригова первый раз услышал то ли в 1981-м, то ли в 1983 году.

Я видел на какой-то квартирной выставке его работы в 1976 году, но это еще был другой тип работ тогда.

Я вспомнил, что он был в 1979 году на обсуждении нашей акции «Место действия» — на самой акции не был, а попал на ее обсуждение и на слайд-фильм в мастерской Макаревича, еще старой. У меня же записана стенограмма обсуждения и его реплика там есть, что-то вроде: «Что это за безобразие — это как взять скульптуру и забивать гвоздь скульптурой!». То есть он тогда еще был очень далек от этой тематики. Не понимал концептуализма.

Расскажи про самиздатский журнал «Метки», который издавал Грибков.

Да, Грибков и Петров. Это 1975 год. Это был знакомый Герловиных, он как-то принял участие в становлении «мухоморов», через Алексея Каменского.

Он дядя Каменского.

Да, это важный был человек и важный журнал, который они издавали. Он нам дал один номер, чтобы мы, концептуалисты, его сделали. Там был Рубинштейн, Никита Алексеев, я, еще кто-то, Герловины. Так мы сделали номер «Меток».

Значит, в 1975 году даже людям с периферии этого круга (для меня Грибков все-таки с периферии) это слово было известно.

Я тебе еще раз говорю, что поскольку мы шире себя чувствовали, нам было это не важно. Например, мы чаще называли то, что мы делаем, «продвинутым искусством».

Скерсис недавно придумал хороший термин – «умозрительное искусство».

Этот термин мне не очень нравится, потому что он немножко «старый». Понимаешь, момент модности, современности важен. Вот «продвинутый» тогда было модное слово. «Продвинутость» может быть в одежде, в танце, в музыке, в искусстве — это общая такая продвинутость. А «умозрительность» — это слишком абстрактно, XIX веком отдает — Шеллингом, трансцендентальностью.

До появления статьи Гройса были разговоры про «романтический концептуализм»?

Нет, это он придумал.

А ты это принимаешь?

Да, потому что романтизм для меня очень важен, я всегда Шлегелем интересовался, Арнимом, Брентано — то есть началом XIX века, Клейстом, Новалисом…

Потому что там «романтическая ирония»? Гройс описывает только одну ветвь, которую можно назвать романтической. Ясно, что ни «Гнездо», ни Комар и Меламид, ни я под это определение не подходим. Тогда это воспринималось как описание одной ветви или вообще об этом не думали?

Да-да, одной, конечно.

Именно так – что он выделил одну часть из того, что вообще можно было назвать концептуализмом?

А Кабаков тоже туда попал?

Там Чуйков, Рубинштейн и КД, Инфанте.

А Герловиных нет?

Герловиных нет.

А Инфанте есть? Странно.

Инфанте для меня совсем не концептуалист.

Абсолютно. Для меня — тоже.

А Сева Некрасов?

Это — чистый концептуалист.

Да? Потому что для меня он великий предшественник, но…

Нет, это речевые дела, это фонация речевая, паузы. Это как Кейдж. Ты считаешь, что Кейдж не концептуалист? На самом деле, если его с точки зрения концептуализма рассматривать, он — концептуалист.

Он тоже великий предшественник, на мой взгляд.

Ну, пусть будет так. Сева вегетировал концептуализм из себя, концептуализм вырастал из него естественным путем.

Ты согласен, что если сравнивать концептуализм западный и наш, то наш сразу был постмодернистским, потому что вы уже знали, что концептуализм есть?

Конечно, постмодернистским. Ну, вообще, КД — это чисто постмодернистская горизонтальная структура, потому что, во-первых, это постиндустриальное, дачное искусство. Киевогорское поле Института кормов, дача Паниткова — это такие именно постиндустриальные пространства. Это же не деревенские пространства. После индустри-

альных, пролетарских пространств, городских — это возвращение в дачные, руссоисткие пространства. Руссо — это тоже постмодернизм.

Ну, я постмодернизм совсем по-другому понимаю.

Но с психической точки зрения, с точки зрения сознания — это модернизм. И с точки зрения языковой событийности, события в языке, это тоже модернизм. А вот с точки зрения координат, закоординированности в социуме и в истории — это типичный постмодернизм. То есть, мы очень глубоко внутри модернизма, а снаружи это — постмодернизм. Это более сложная структура. Например, «Медгерменевтика» по сравнению с КД — постмодернизм, а мы модернисты. Все очень относительно.

Все относительно – это и есть постмодернистское высказывание. Малевич бы не сказал, что все относительно. Так, только так и больше – никак.

Это — анти-Малевич. И потом, это глубоко несерьезное дело. Для Малевича это серьезно — там миры, можно сказать, а у нас это вообще просто ничто — пустота. Какая может быть серьезность в пустоте. Это чистая ирония всегда.

Как бы ты в самых общих словах определил, что ты считаешь концептуализмом?

Искусство идей — самое простое определение.

Любых идей? Или каких-то специфических идей?

Абсолютно любых. Это может быть основано на орнитологии, энтомологии, машиностроении и медицине — на чем угодно. Абсолютно в любой сфере идей. Но это должны быть определенная пластика и текст.

Пластика идей, да?

Да, пластика идей, и текст еще должен быть.

То есть текстуальное искусство, основанное на идеях?

И главное — еще языковая событийность должна присутствовать.

Понятно. У меня совсем другое определение. Для меня это искусство, которое средствами искусства пытается выяснить, что такое искусство.

Нет, это само собой — границы искусства туда входят как одна из важнейших проблем. Но такая же проблема — текст и изображение, фон и изображение, или просто буквальная граница — где кончается работа и где начинается, так сказать, неработа. То, что ты сказал — это одна из тем концептуализма.

У КД ты какие вещи считаешь более концептуальными?

Первого тома. Акции «Появление», «Либлих», «Время действия», когда веревку вытягивали. Вот такого типа.

Интересно, что то, что вы делали, я бы сейчас скореее ассоциировал не с концептуализмом, а с тем, что называлось *process art* – Роберт Моррис, Брюс Науман. Кошут и компания работали на уровне логики. А Науман или Оппенхайм – на уровне чувственности. И вы во «Времени действия» не обсуждаете, что такое время, это ведь не сухие рассуждения.

Мы делаем время. Дело в том, что концептуализм нужно все-таки рассматривать как направление, как сюрреализм, абстракционизм — широко. И там, внутри — это процессуальное искусство присутствует. Как одна из сторон этого направления.

Ты читал текст Скерсиса по поводу разных ветвей московского концептуализма? Как ты к этому относишься?

Я сам давно еще, с восьмидесятых годов, говорил о двух ветвях — о южной школе и северной школе.

Я помню. Две ветви – довольно очевидно. Просто Скерсис их трактует как аналитическую и интуитивно-индуктивную. Согласен?

А мы к чему относимся?

Вы? К индуктивной. Хотя там границы проходят часто не по людям, а по работам.

Но дело в том, что рефлексия для нас очень важна. Эта опора на дискурс, дискурсивные тексты для КД очень важны.

Да, но все-таки в основе у вас всегда очень чувственное – материализация чувства.

Поэтическое. В основе — поэзис. А всякий поэзис — это чувственное. Это настроение, это какие-то волны, *impression*, это, опять же, языковое событие, как музыка, как звучание. Как образ возникающий. Конечно, в основе лежит поэзис и чувственность, я согласен.

Да, во «Времени действия» не понимаешь время, а чувствуешь время.

Но там все время одновременно заложен и дискурс, который протягивает это дальше, и на основе этого дискурса возникают новые чувственности.

Ощущалось ли, что есть другая линия, в которой чувственность не важна – она элиминируется полностью? Типа меня или Комара и Меламида?

Но на самом деле и там есть чувственность — например, твои белые доски с текстом: важен размер доски, тон белого, важно, как написаны буквы. Это все очень чувственно.

Мои доски могли бы быть другими, и это была бы та же самая работа. А вот, скажем, ваше «чувство протягиваемой веревки» другим быть не могло. Могла быть другая погода, но в принципе эта материализация времени и эта чувственность – не вариативны.

Согласен, потому что это — событие. Событие бывает одно, оно не может повториться. Событийность — это единичная вещь.

А у меня это машина, которая может выдать на выходе разные вещи. Для меня важнее логическая завершенность.

То есть у тебя тиражирование включено, а у нас не включено. Оно неповторимо, одноразово, как поэтическое настроение. Согласен.

Потому что, скажем, когда я вижу «Стулья» Кошута, у меня к ним, конечно, тоже чувственное отношение, но это чувственное отношение уже после «логической радости». А когда я вижу чугунные блоки Ричарда Серры, там первое, что чувствуешь – силу гравитации.

Стихия железа. Но у Кошута ты все равно переживаешь стихию ума.

Это – да. Умозрительное.

Стихию ума, как тоже именно стихию, а всякая стихия сопряжена с чувственностью. Например, умственное озарение — чувственная вещь, ты переживаешь это. И само понимание, любое, если ты вдруг что-то понял — теорему какую-то, загадку решил — тоже чувство.

Но оно не имеет отношения к физическим законам. Вот ваши вещи все-таки имеют отношение к физическим законам – к тяжести, к времени, температуре.

Конечно. Но явление обязательно координируется чувством и мыслью.

То, что я говорю – только вектор. У тебя нет ощущения, что концептуализм снова стал интересен как тема? Не то чтобы актуален – это вряд ли, а в историческом плане интересен.

Да, это интересно, потому что не до конца все определено, там есть многое, что требует некоторых определений, уточнений, уяснений, прояснений, истории какой-то требует.

А лично тебе это интересно?

Да. Концептуализм мне всегда интересен. Потому что это такие наиболее дальние пространства, они наиболее индивидуализированы, очень далеки от социума. Они имеют дело с такими фундаментальными понятиями, как пространство и время. Пространство и время — это же состояния сознания. Сознание генерирует пространство и время, это интенциональные понятия, и оно наиболее мощно энергетически заряжено. Вот это состояние сознания, генерирующее пространство и время, и созерцание, связанное с пространством и временем, — наиболее мощные и в чувственном отношении, и в умопостигаемых смыслах тоже. И поскольку концептуализм коренится именно где-то там, в стихии ума и дискурса, то это всегда интересно.

Для меня пространство и время как физические величины и дискурс или логика как понятийные величины довольно сильно разведены.

Это разные вещи. Еще Кант определил, что пространство и время — это созерцание, априорное созерцание. То есть это свойство ума. А логика — это уже апостериорные построения конкретные, это совсем другой уровень.

Те же «Три стула» мне кажутся эпохальными тем, что это попытка искусства, построенного не на чувственности, а на понятиях. Довольно радикальная.

Это уже геометрия ума. Но у ума есть фундамент, природа, на которой он покоится. Эта природа — пространство и время.

Понятно. Мы же все равно говорим об интенциях. Когда поп-артисты говорят: «У нас не живопись, а просто реклама», понятно, что это все равно живопись.

А ты говоришь о наслаждении именно этой геометрией ума — этих линий, пересечений, углов и так далее.

Но все-таки и ты, и КД – вы не отрываетесь от этого фундамента?

От пространства и времени? Нет, это основное. Пространственно-временная событийность, пространственно-временные переживания для нас всегда главное, в этом есть эстетика и практика КД: именно в постоянном возобновлении пространственно-временных переживаний.

Да, в этом смысле вы действительно ближе к *process art*. А Герловины воспринимались как важные художники? Которые делают что-то, чего не было до них?

Да. Важные и нужные. Безусловно.

[1] Словарь терминов Московской концептуальной школы / сост. А. Монастырский. — Москва: Ad Marginem, 1999.

[2] Тупицын В., Тупицына М. Москва—Нью-Йорк // WAM / В. Тупицын, М. Тупицына. — Москва, 2006. — № 21.

[3] Московский концептуализм // WAM / сост. Деготь Е., Захаров В. — Москва, 2005. — № 15—16.



Виктор Пивоваров в своей мастерской.
Середина 1970-х.
Фото Г. Кизевальтера

Интервью с Виктором Пивоваровым и Миленой Славицкой

8 февраля 2011, Москва

Юрий Альберт: Меня интересует, как у нас появился концептуализм и почему он назвался концептуализмом, а не как-нибудь еще.

Виктор Пивоваров: Мне кажется очень важной в этом смысле статья Бориса Орлова[1] по поводу выставки в Фонде культуры «Екатерина»[2]. Я считаю, что это программная статья. Трудно сказать, будет ли услышан его голос, но он говорит о том, что на этой выставке разнородные явления свалены в одну кучу, и из этого выстроена пирамида, на вершине которой, естественно, либо какие-то герои, либо один герой, но это не так существенно. Он считает, что то, что называют концептуализмом, следует разделять на четыре группы. Первая группа — это художники, которых он определяет как «метафизические экзистенциалисты» или, может быть, лучше — «экзистенциальные метафизики». Вторая группа, к которой он относит себя и Пригова, чей пафос был направлен от внутреннего «Я» к внешнему, коллективному сознанию, к горизонтали, как он говорит. Третья группа, к которой он относит КД, «Медгерменевтику», Вадима Захарова, вас, Юра, и т. д. — это собственно концептуальное искусство. И четвертая — соц-арт, особая линия, которая тоже очень важна. Он ни одной из них не дает предпочтения, но предлагает такую схему в рамках понимания такого сложного явления, как московский концептуализм. Я полностью с ним солидарен.

Первый шаг к такому упорядочиванию был сделан, конечно, Вадимом Захаровым и Екатериной Деготь в «Золотой книге»[3], они отделили хотя бы соц-арт как особое явление и не включили в эту книгу. Я считаю, что уже это было очень плодотворно. То, что Боря Орлов говорит о Кабакове, Булатове, обо мне, Янкилевском, Васильеве как о художниках, связанных с европейским экзистенциализмом — тоже правильно. То, что объединяет таких разных художников — это идея человека, его существования, одиночества, страхов, фобий, мечтаний и полетов. Милена в 1987 году брала интервью у нескольких художников на тему «о сакральном в искусстве». И там Кабаков абсолютно ясно артикулирует круг вопросов, интересующих его: «кто я такой? зачем я здесь живу? почему я родился? почему я в этом месте?» и т. д. Это типично экзистенциалистские вопросы и проблемы, и, конечно, они совсем другие, чем те, которые ставили вы, КД и тот же Вадим.

Милена Славицка: Когда я в 1978 году приехала в первый раз в Москву с целью изучать неофициальное искусство, я встретилась сначала только с той группой, которая получила название «Сретенский бульвар». Кабаков сейчас утверждает, что такой группы не было, но это не так — она существовала, и были очень прочные связи. В эту группу входили Булатов, Кабаков, Виктор, Штейнберг, Янкилевский, Гороховский и Чуйков. И она имела характер именно экзистенциалистский. Но то, что делали эти художники, не было похоже на европейский экзистенциализм. Я также хочу сказать, что в то время эта группа и с концептуализмом не имела ничего общего. А когда я приехала второй раз и познакомилась с Приговым, Монастырским, с Жигаловым и Абалаковой, я поняла, что здесь концептуализм есть, очень живой и очень мощный. Комара и Меламида тогда уже здесь не было, и я с ними никогда не встречалась. Я тоже согласна со статьей Орлова, потому что мне всегда казалось, что, как во времена авангарда, все называлось футуризмом — от Малевича до Маяковского все были футуристы, так и сейчас все — концептуалисты. А на самом деле, конечно, разница есть, и довольно значительная. Потому что и содержание, и цели у разных художников были разные. Я бы сказала, что в 1978 году у Кабакова уже были соц-артовские вещи.

Виктор Пивоваров: Да, в 1978 году он сделал поворот к соц-арту.

Милена Славицка: Он сделал поворот, и у него уже были картины с кухонными предметами. Я бы сказала, что это такой русский поп-арт, поскольку он работал с социальными структурами, социальными фетишами. Поскольку социальная сфера советской культуры была совершенно другая, чем американская, это виделось по-другому, но интерес был направлен именно к социальной сфере. Думаю, Комар и Меламид, Косолапов и Соков делали это еще раньше. Кроме того была группа «ортодоксальных» концептуалистов, которые занимались процессами сознания. Прежде всего это Монастырский, КД, Макаревич и Елагина.

Виктор Пивоваров: Это настоящие концептуалисты.

Милена Славицка: Мы говорим о середине, конце 1970-х — начале 1980-х годов.

Что вы имеете в виду, говоря о западных экзистенциалистах?

Виктор Пивоваров: У Бори Орлова есть один пробел, впрочем, не столь существенный в рамках этой статьи. Он подчеркивает, что московская группа «экзистенциалистов» была совершенно уникальным явлением, что на Западе ничего такого не было. Тут нужна поправка. Во-первых, можно выделить английскую группу времен войны — Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд, Леон Коссоф и Фрэнк Ауэрбах. Несмотря на то, что рефлексия у них была очень слабая, это был мощный котел, в котором варились идеи экзистенциалистского типа. Еще раньше был одиночка Джакометти, пророк художественного экзистенциализма. Практически общие идеи, связанные прежде всего с ощущением богооставленности, характерны и для литературного, и для художественного экзистенциализма. Есть ли, однако, какая-нибудь разница между московской концептуальной школой и европейским экзистенциализмом? Разница есть, и она терминологически раскрывается в слове «метафизический», которое Орлов употребил. Если же говорить более конкретно, то для всех художников старшего поколения характерна, например, идея прорыва. Конечно, идея прорыва была связана с тем, что мы жили в тоталитарном закрытом обществе. Но это только социальное объяснение, этим идея прорыва не исчерпывается. Мечта о свободе, полете, уходе скрывает в себе мечту о выходе в трансцендентное. Все первые альбомы Кабакова этому посвящены, «Иду» Булатова, мои вещи с прорывами и выходами в небо, триптихи Янкилевского — абсолютно все это ложится в тему прорыва и выхода в трансцендентное пространство. В этом, как мне кажется, разница с западным экзистенциализмом, Бэконом, например, где выхода нет никакого, и радикальность его именно в том, что он необычайно остро эту идею воплощает.

Мне кажется, есть и очень важное отличие – очень сильная, особенно по сравнению с Бэконом и компанией, рефлексия. Потому что во всех работах, ваших, Булатова и Кабакова, очень важно, что отрефлексирована позиция зрителя и позиция художника.

Виктор Пивоваров: Вы правы. Если бы этого не было, никак нельзя было бы отнести все это к концептуализму. Возвращаясь к классификации Бори Орлова, который возражает против применения общего понятия концептуализм к столь разным художникам, думаю, что вообще-то возможно рассматривать все эти явления как концептуальные, но нужны тонкие инструменты различия и указания разницы дисциплин, которыми разные художники занимаются.

Слово «концептуализм» когда на вашем горизонте появилось?

Виктор Пивоваров: Оно появилось в середине 1970-х годов из журналов по искусству. Журналисты и дипломаты приносили журналы, где было слово «концептуализм», которое прежде всего относилось к перформансам. В это время там были фотографии знаменитых акций Криса Бердена и других. Мы сами по отношению к себе такое слово,

конечно, не употребляли. Вполне возможно, что Гройс один из первых это связал, поскольку он теоретик, и для него была не так важна визуальная сторона, а было важно нащупать теоретические общности, и он уловил это правильно. Правильно уловил и назвал это «романтическим». Я его спрашивал, почему, и он воскликнул: «Ну как? Вы же все страшные гуманисты!». Это было для меня неожиданно — какие мы, в задницу, гуманисты?! Потом я понял, что он имел в виду: конечно, то, что для нас в центре всего, всех интересов и всех вопросов, стоял человек.

Милена Славицка: Жигалов, например, пользовался словом «концептуализм» как минимум в 1977 году. Он это знал, поскольку читал английские статьи и имел какие-то связи с концептуалистами, по крайней мере, чешскими и, по-моему, венгерскими. А в группе, так сказать, «экзистенциалистов с концептуальным привкусом» в конце 1970-х годов не было этого термина.

В 1975 году я услышал этот термин от Комара и Меламида – они себя так называли. Может быть, в Москве того времени «концептуализм» – просто другое слово для обозначения любого рефлексивного современного искусства. С другой стороны, если брать «группу Сретенского бульвара», мы ведь не всех сейчас отнесем к концептуалистам с сегодняшней точки зрения. Вот Пивоварова, Кабакова, Булатова, Чуйкова – да. А, скажем, Штейнберга или Янкилевского – никак.

Милена Славицка: Сравнение московской школы с западным концептуализмом вызывает ряд вопросов. «Ортодоксальные концептуалисты» типа Кошута или Аккончи — прежде всего не могут делать картины или скульптуры. Это важная вещь — смерть картины и скульптуры как таковых. Объекты — пожалуйста, но не скульптура. Они могут делать инсталляции или работать со словом, или фотографировать, но не могут писать картины. Дуглас Кримп, по-моему, в 1981 году провозгласил, что картина умерла и что нельзя просто рисовать, что эта форма уже не существует. А здесь, в Москве, к счастью, это не было так ортодоксально. Конечно, если ты пользуешься картинной плоскостью, чтобы на ней писать тексты — это какая-то особая картина. Это все равно картина, но картина, которой ты пользуешься с большой дистанцией.

Интересно с экзистенциальным дискурсом то, что в нем, конечно, очень сильно чувствуется опыт тоталитаризма, как и в других странах, которые принадлежали советскому Молоху, опыт, которого у западных художников не было. И при этом, он не такой безнадежный, как у Бэкона. Всегда есть надежда, прорыв или вера в возможность прорыва.

Вообще, если говорить про экзистенциальный дискурс, к нему можно отнести и таких художников, как Рогинский или Шварцман. Но у них абсолютно нет этого концептуального привкуса. Они как бы «на полную катушку» и с полной серьезностью. А такие, как Булатов, Виктор, Пригов, Монастырский, Чуйков — у всех у них присутствует саморефлексия.

Интересно, что и в так называемом «западном концептуализме» тоже есть «экзистенциальная струя»: скажем, Кристиан Болтански. Правда, без картин. Вашу небольшую группу внутри большой «экзистенциальной группы» отличает сильная саморефлексия, которая приводит к какому-то качественному переходу. Потому что сейчас видны очень существенные различия между Янкилевским и Штейнбергом, с одной стороны, и Пивоваровым, Кабаковым, Чуйковым, Булатовым – с другой. Вы сами себя сейчас ощущаете членом московской концептуальной школы?

Виктор Пивоваров: Было бы лучше, если бы этих названий не было. Но они необходимы, потому что людям важно найти какие-то ориентиры. Это условности, придумал это название не я, и вставили меня туда, меня не спрашивая. Но я это принял, потому что мне все равно: концептуалист я или не концептуалист. Мне близки какие-то вещи, идеи, художники, но в принципе я отношусь пассивно к тому, что меня поставили на эту полку.

Но общность, которая описывается этим словом, действительно выделяется из неофициального или даже вообще из русского искусства?

Виктор Пивоваров: В свете вашего добавления о том, что для всех этих художников свойственна рефлексия, конечно, много общего. Но было бы во много раз продуктивнее рассматривать каждого художника отдельно. Когда мы кого-то определяем как концептуалиста, мы неминуемо ищем у него черты, общие с другими художниками того же стиля, и тем самым исчезает или уходит в тень личный вклад этого художника, его личное неповторимое послание.

Я вчера начал читать ваш каталог, и в первой же статье Михаил Алленов пишет, что Пивоваров такой хороший, что он больше, чем концептуалист. Я заметил, что сейчас многие начинают говорить что-то типа: «Ну, это эпизод из моей ранней юности». Володя Сорокин, например: «Ну да, было, конечно». Эрик Булатов, насколько я знаю, тоже как-то не очень к этому…

Виктор Пивоваров: Возможно, это эффект медиальной надоедливости, потому что сейчас это страшно эксплуатируется самыми разными людьми и в разных целях. И возникает неприятное ощущение. Я думаю, и в моих интонациях немножко это звучит, что осточертело пришивание ярлыков. Но нужно отрешиться от этого. Я думаю, что и для помощи зрителям, и для истории, и для культуры это оправдано, что, казалось бы, столь разные явления объединяются общим названием. Это правильно, хотя правильности не может быть вообще.

Милена Славицка: Это стало ортодоксальным, формулой, идеологемой, идейным конструктом. И настоящий концептуалист должен это просто разбить.

Мне кажется, что для вас, для Кабакова и еще нескольких людей литературные предшественники важнее художественных. Помните, у Кабакова была статья «Ноздрев и Плюшкин», где все выводится из литературы.

Виктор Пивоваров: Я не могу сказать, что все вывожу из литературы. Я культуру рассматриваю как единое целое, и из этого целого я черпаю без стеснения. Я, однако, немножко бы сдвинул акцент. Мне кажется, что главный вклад современного русского искусства находится в области смыслов. Потому что в области формы очень немного изобретений было внесено русскими художниками, а вот в области смыслов — многое. А когда мы обращаемся к области смыслов, то отделить изобразительное искусство от литературы почти невозможно.

Если вернуться к 1975 году, когда вы начали делать альбомы, которые являются, действительно, концептуальной практикой, кого вы в то время ощущали как свой круг?
Виктор Пивоваров: Это был круг, объединенный человеческими симпатиями. Мы практически ежедневно собирались у Штейнберга — это был такой теплый дом, квартира в центре, и мы могли встречаться там. Сейчас в это трудно поверить, настолько разошлись личные судьбы и пристрастия, и вражда возникла, и все прочее, но тогда это был очень теплый дружеский круг. Чуть позже такой объединяющей точкой стала квартира Эдика Гороховского в доме на Фестивальной, где многие из нас жили.
Часто ближайшие друзья совсем не близки как художники. А у вас это совпадало?
Виктор Пивоваров: Нет, не совсем, поскольку и Штейнберг, и Янкилевский занимались абсолютно другими вещами. Илья сейчас это отрицает, но была близость к Комару и Меламиду, к Пригову, но там как раз такого тесного человеческого общения не было. А художественная близость была.
Это важный момент. Об этом мало кто говорит, но эволюция любого художника и направления на этом, собственно, и строится – грубо говоря, у кого я что-то могу использовать, с кем вступить в диалог и т. д.
Виктор Пивоваров: Я не совсем понимаю Кабакова, который пишет, что он с отвращением воспринимал эти «смехуечки» Комара и Меламида, а я помню, что это вызывало у нас, и у Ильи в том числе, невероятный энтузиазм и восторг. Их акции были настолько остроумные, настолько неожиданные…
А то, что они были внепластичны и даже внеизобразительны, – это вызывало смущение?
Виктор Пивоваров: Абсолютно никакого, совершенно нет. Наоборот, их первые опусы — и самый великий из них, «Встреча Бёлля с Солженицыным на даче Ростроповича», — это стилистическая революция, это просто «Авиньонские девицы».
Очень хорошее сравнение. А ребята из «Гнезда»?
Виктор Пивоваров: С Мишей Рошалем у меня были личные отношения. Его папе рекомендовали, чтобы я немножко занялся его художественным воспитанием. Он был такой задорный мальчик. Однажды принес рисунки, на которых была его девушка, обнаженная, с раздвинутыми ногами. Ну, я как учитель, указал на недостатки рисунка, на ошибки в пропорциях и т. п. Но рисовал он недолго, видимо не очень это его увлекало. А потом он стал членом группы «Донской/Рошаль/Скерсис» (впоследствии «Гнездо»). Участвовал в «Бульдозерной выставке» в 1974 году. В 1975-м он и его друзья выставились в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ, где показали гнездо. Вещь была крайне революционная, очень непривычная для всех нас. Это с трудом можно было сожрать, потому что нарушало все представления. Все-таки московская школа — это все люди с художественным воспитанием, рисование и живопись оставались главными ценностями, а это гнездо было революцией, так же, как «Рай» Комара и Меламида.
А вы его видели?
Виктор Пивоваров: Да, я очень счастлив, что его видел. Это была первая инсталляция в Москве. Тогда даже слова такого не существовало. Тогда это называлось инвайронмент. Это было революционно!

А в чем революционность была?
Виктор Пивоваров: В том, что это пространственное произведение искусства, в которое можно было войти.
В принципе, всегда можно узнать руку Пивоварова, Чуйкова или Булатова «простыми искусствоведческими методами». Ваши работы, кроме всей рефлексии, которая там имеется, являются еще и прекрасными картинами в классическом смысле этого слова. А Комар и Меламид и их ученики – там никакого пластического языка нет, и нет «руки автора». Определить их работы по композиции или стилю просто невозможно. Они являются экспериментами, но не в области пластики.
Виктор Пивоваров: Я это понимаю несколько шире. Вы употребляете слово «пластика», а если употребить слово «язык», тогда все выглядит совсем по-другому, потому что язык более широкое понятие. Они пользуются языком.
Но у них нет своего языка.
Виктор Пивоваров: Да, он безличный.
И не один.
Виктор Пивоваров: Причина в том, что это — коллективное творчество. Уже само по себе это сигнал отказа от персонализма, от всего личного, авторского, артистичного, неповоторимого и так далее. Так что там пластика всюду присутствует, так или иначе, но она другая, она действительно не личная. Это важнейший поворот от индивидуального сознания к коллективному.
Почему многие художники вашего поколения, перейдя на новые позиции, использовали в общем довольно консервативный язык живописи или, во всяком случае, «настенных изображений»?
Виктор Пивоваров: Кабаков перешел эту границу где-то в конце 1970-х годов. Видимо, это вопрос личных пристрастий. Я думаю, каждый ответит по-своему, я пытаюсь заглянуть в себя и ответить искренне.
Милена Славицка: Но в «Проектах для одинокого человека» ты тоже эту границу перешел.
Виктор Пивоваров: Да, я безусловно экспериментировал в области безличного языка. Но я вернулся. Скорее всего, повлиял мой отъезд. Когда я переехал в Прагу, я оказался в непривычном для меня культурном одиночестве. Где я мог еще искать какую-то опору, как не в себе самом? То есть, я сделал персонализм своим главным источником. Я «вернулся к себе», и мне это очень помогло. Выставка «Они»[4] — первая, где я пытаюсь уйти от «я» к «не я».
В черно-белых фотореалистических картинах?
Виктор Пивоваров: Во всех, кроме старых циклов «Меланхолики» и «Время Розы». «Меланхолики» — это начало 1980-х годов, очень личный, артистический, «шедевральный» язык. А картины с кругами («Совершенные»), например, или «Эйдосы», или, максимально, цикл «Философы, или Русские ночи» — там «я» отступает или исчезает почти полностью. Короче, это личный путь, в моем случае. Я не знаю, как ответят Чуйков или Булатов. Ну, Булатов понятно — он считает, что картина и ее анализ пространств это абсолютно универсальная модель, которая действительна во все времена и не нужно ничего ме-

нять: она спокойно может передавать новые смыслы, не меняя своих параметров.

Русский концептуализм возник совершенно на другом фоне, чем западный. На Западе был пройден большой путь редукции, и концептуалисты пришли тогда, когда ничего уже, собственно, не осталось, и следующий шаг – слова писать или фотографировать. Каждый художник представляет свое произведение в какой-то среде, и наша среда была традиционно визуальной, поэтому наш концептуализм в основном пользовался визуальным языком.

Виктор Пивоваров: Да, логика развития искусства была редукционистской, постепенно искусство дошло до пустой картины. Дальше идти в этом направлении было невозможно.

Милена Славицка: Я понимаю, но Барнетт Ньюман влюбился в Малевича, а у вас Малевич уже был, он уже произвел редукцию.

Ньюман о Малевиче знал, но знали ли его здесь? Для меня, например, Малевич – западный художник, я впервые увидел его в английской книжке Камиллы Грей, которую мне дали на полчаса посмотреть.

Мне встречалось такое суждение: «Московский концептуализмом, на самом деле – сильно продвинутый сюрреализм». Каково было отношение к сюрреализму?

Виктор Пивоваров: Тут нельзя не вспомнить Юрия Александровича Нолева-Соболева, который был главным художником издательства «Знание», а потом журнала «Знание — сила». Соболев был ближайшим другом Юло Соостера и Эрнста Неизвестного. Он был прежде всего *idea man*, больше, чем художник. Похоже, что делать что-то самому, возиться, что-то рисовать, его не особенно интересовало. А вот толкать идеи и влиять ему очень нравилось, и он это умел. И он в то время, в 1960–1961 годах был очень сильно увлечен сюрреализмом, магическим реализмом, фантастическим реализмом. Книги и альбомы по фантастическому искусству и сюрреализму, практически недоступные в то время, были у него дома. Он показывал эти книжки художникам, и его обаяние и харизма влияли. А поскольку в его издательстве и журнале работали очень многие художники, то влияние сюрреализма особого толка присутствовало. Прежде всего, сюрреализма бельгийского — Энсора, Магритта, Дельво. Парижский, бретоновский, никакого влияния практически не имел. А сюрреализм с сильным элементом интеллектуальности, как у Магритта, был московским художникам близок. Поскольку Соостер был не только другом Соболева, но и ближайшим другом Кабакова, «интеллектуальный сюрреализм» каким-то образом впитывался и перерабатывался. Но вообще, кроме Юло Соостера, подсознанием и бессознательным (а это главный дискурс сюрреализма) никто особо не интересовался. Был именно интерес к сознанию, а не к бессознательному, и в этом огромная разница между классическим сюрреализмом и внешне иногда похожими на него работами московских художников.

Милена Славицка: Вообще концептуализм и сюрреализм противоположны, поскольку в сюрреализме основной метод — автоматизм, а в концептуализме основной интерес к мышлению, которое мы именно осознаем. Но таких сюрреалистов, как Магритт и, конечно, Бротарс, можно понимать как настоящих концептуалистов.

Виктор Пивоваров: Надо сказать, что мы ничего не знали о Бротарсе.

А о чем вообще знали?

Виктор Пивоваров: Было несколько решающих выставок. 1957 год, фестиваль молодежи и студентов, выставка молодых художников со всего мира в Парке культуры. Там были очень слабые вещи, но зато всех направлений. И был какой-то человек, который краску разливал по холсту, как Джексон Поллок. В общем, что там творилось — туши свет! И поскольку это было так дико, вся выставка произвела впечатление разорвавшейся бомбы, но какой-то странной бомбы. Она не могла повлиять на художественное сознание, поскольку ее послание не могло быть прочитано. В 1956 году в Пушкинском музее прошли выставка бельгийского искусства и выставка Пикассо. Вот их можно было как-то переварить, и обе они просто переворачивали наши мозги, хотя на бельгийской не было ни Магритта, ни Дельво. Но она была понятней советскому художественному сознанию, зацикленному на реализме, на школе. Позже прошли американская и французская выставки. На американской, в 1959 году, была одна работа Ротко, на французской, в 1961-м — Дюбюффе, причем с его радикальными вещами, где просто такая дико красивая земля, по фактуре и цвету, что-то невероятное. Об этих выставках вспоминают все художники. Это было соприкосновение с живым искусством, но поскольку это соприкосновение было фрагментарным, то я с трудом могу представить себе, что оно могло как-то сильно повлиять или, во всяком случае, как-то подвинуть. Мы варились все-таки в своем соку.

Но ведь на что-то же ориентировались? Не только же друг на друга?

Виктор Пивоваров: Думаю, очень важными были журналы по современному искусству. Там было все — поп-арт, первые западные концептуалисты, перформеры, боди-арт. Боди-арт в те ранние годы не получил развития в России, только потом, уже во времена Бренера и Кулика, с большим опозданием, он проклюнулся.

Милена Славицка: Кстати, журнал *Výtvarné umění* был очень популярен в Москве. В 1960-е годы там были публикации про Кабакова, Янкилевского, Штейнберга. У Янкилевского и Неизвестного даже были выставки в Праге в 1960-е.

Любой художник себя с чем-то сравнивает, в какой-то контекст себя помещает. Вставляли ли вы себя в западный контекст, или он был настолько далек, что…

Виктор Пивоваров: У меня не было даже попыток такого рода. Было обратное движение — все впитывалось. Это разные вещи — вставлять себя в контекст или впитывать в себя все контексты. Впитывалось все невероятно — сухая же земля была.

Милена Славицка: В конце 1970-х годов Индржих Халупецкий[5] начал приглашать русских художников в Прагу. Они приезжали, личные отношения были очень хорошие, но при всей обоюдной симпатии — полное взаимное непонимание. Конечно, Прага тоже была в соцлагере, но, что касается искусства, она была хотя и провинцией, но провинцией западного искусства. Все западные течения там были, но в ослабленном варианте. Когда в Москве показывали слайды

чешских художников, возникало полное непонимание. Настолько это было далеко.

Взаимное?

Виктор Пивоваров: Взаимное. Единственный человек, который врубался, был самый наш западник — Иван Чуйков.

Милена Славицка. Он там чувствовал себя нормально.

А он ездил в Чехию?

Виктор Пивоваров: Да, по той же программе Халупецкого.

Милена Славицка: По этой программе приезжали Янкилевский, Кабаков, Чуйков, Булатов, Пивоваров. Жигаловы приезжали по своей линии, они имели свои связи с чешскими перформерами.

Но это была неофициальная программа?

Милена Славицка: Это все было неофициально, просто чешские художники посылали личные приглашения московским коллегам по несчастью. Многие жили у меня или в мастерских некоторых художников. По программе Халупецкого московские гости должны были ежедневно посетить шесть или семь мастерских. Это был просто ужас — как они бегали по Праге и посещали этих художников.

Виктор Пивоваров: Чисто по-человечески все было абсолютно безупречно.

Милена Славицка: Я с ними ходила и переводила — Халупецкий не знал русского языка. У меня уже был московский опыт, и я уже знала о том, насколько различны подходы и идеи московских художников и пражских. Различия зачастую в фундаментальных вопросах. Например, в одной мастерской была организована встреча и беседа с Кабаковым, которую вел сам Халупецкий и на которой присутствовали все главные представители неофициальной пражской художественной сцены. И получилось даже неловко, потом надо было это как-то заглаживать — пойти куда-то выпить. Я могу сказать, чего эта беседа касалась: например, ответственности художника за то, что он делает, и ответственности в политическом и гуманитарном смысле, поскольку художник формирует свое время. Кабаков к такой постановке вопроса отнесся резко отрицательно, говорил, что художник ни за что не отвечает и делает то, что чувствует должным, он вообще не обязан заниматься такими вопросами.

А исторический русский авангард? Он был настолько же виртуальным, как и западный? Или ощущалась какая-то преемственность?

Виктор Пивоваров: К авангарду было очень амбивалентное отношение. Это сейчас ушла в тень идеологическая начинка авангарда — они же все были коммунисты. А поскольку нам всем была отвратительна эта идеология, избавиться от этого было очень трудно. Потом это отпало, и на первый план вышли совершенно другие вещи — космизм, утопизм в том же супрематизме — более фундаментальные слои их искусства. Встреча с авангардом как бы опоздала. Если бы с самой молодости можно было работы авангардистов видеть, может, эти отношения складывались бы по-другому. Мы это увидели, когда практически были зрелыми художниками.

Милена Славицка: Булатов рассказывает, что они где-то видели.

Виктор Пивоваров: Они ходили к Костаки. У Костаки видели и в запасниках Третьяковки — их в художественной школе водили в запасники. Чудо такое.

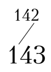
Милена Славицка: Когда я впервые приехала в Москву в 1978 году и попала к Штейнбергу, то, поскольку я занималась русским авангардом, спросила, как они вообще к нему относятся? Они начали кричать: «Ну что ты! Это же были такие комиссары, отвратительные, красные!». Отношение сначала было очень негативное.

Виктор Пивоваров: На примере Булатова и Васильева можно видеть, насколько все-таки огромная разница — контакты с живым искусством и с живым художником по сравнению с музейным знакомством. Они общались с Фальком и Фаворским, и те оказали на них решающее влияние. А то, что они ходили в запасники и там им показывали что-то, это, конечно, было переживание, но видно, что это никак на них не повлияло.

Можете дать определение, что такое концептуализм?

Виктор Пивоваров: Я думаю, это искусство, которое включает в свой состав рефлексию и саморефлексию. Именно включает в себя, потому что есть художники, которые рефлексируют, но они не включают это в само произведение. Это синтетическое искусство, которое впервые с такой решительностью разбило границы между отдельными видами художественной деятельности — литературой, театром, музыкой, кинематографом. И что может быть еще важнее, между искусством и философией. Концептуализм — это искусство мысли.

1 Орлов Б. Семейный праздник с тостами // Артхроника / Б. Орлов. — 2011. — № 2.
2 Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст / сост. Данилова А., Куприна-Ляхович Е. — Москва: Фонд культуры «Екатерина», 2010.
3 Московский концептуализм // WAM / сост. Деготь Е., Захаров В. — Москва, 2005. — № 15–16.
4 Выставка «Они» Виктора Пивоварова в Московском музее современного искусства. Москва, 2011.
5 Халупецкий, Индржих (Jindřich Chalupecký, 1910–1990) — чешский искусствовед, теоретик литературы, поэт, переводчик. В 1967 году побывал в Москве и написал несколько текстов о неофициальном русском искусстве: “Moderní umění v SSSR”, (“Výtvarnà pràce”, 21 September 1967); “Zázrak vidění”, (“Výtvarné umění”, № 6, 1967: pp. 284–285); “Moscow Diary” (“Studio International”, Feb. 1973: p. 85).





Лев Рубинштейн.
1970-е.
Фото Б. Орлова

Интервью со Львом Рубинштейном
9 сентября 2010, Москва

Юрий Альберт: Почему то, что мы делали, называлось и до сих пор называется концептуализмом? Ведь могли назвать и как-то по-другому?
Лев Рубинштейн: Ну, разумеется, могли. В истории искусств не бывает твердой закономерности — назвали и назвали… Мне кажется, что нас назвали отчасти извне, да? Если я не ошибаюсь, это Боря Гройс придумал? Статья Гройса в 1979 году появилась в журнале «А-Я», но она была раньше опубликована в питерском самиздатском журнале «37», я думаю, в 1978-м примерно.
Но ты же до этого знал это слово?
Слово знал, но к себе не применял, — это правда. Мне кажется, что никто из нас… Вот «соц-арт» как понятие появилось мы знаем когда — когда Алик и Виталик его придумали. Я знал слово «концептуализм», я более-менее знал, что это такое, потому что старался следить за западным искусством, но я это слово до поры до времени не применял к своей практике. Я и, по-моему, еще некоторые мои друзья делали то, что делали, не зная вовсе о том, что мы так называемся. Это не было самоназванием, по крайней мере, я всегда так считал. Ты чуть помоложе, поэтому ты уже «пришел в концептуализм».
Я тебя первый раз увидел на проводах Меламида в 1976 году, и мне сразу сказали, что ты концептуальный поэт.
Мои ноги растут из словесности, из литературы. Я считал, что из этой литературы надо выскочить. И я, как сумел, выскочил где-то в середине 1970-х годов, очень этим гордился, делал то, что я делал — это было там, где сходилось изобразительное искусство и вербальность, тем более что в те годы многие художники, близкие мне по духу, тоже очень к вербальности тяготели. Потом оказалось, что я-то выпрыгнул из литературы, а она за мной потащилась.
Я знал, что такое концептуализм, но всегда считал, что это исключительно явление изобразительного искусства, как кубизм, например, и к себе никаким образом не применял. Но я понимал, что есть какое-то сходство.
А это было для тебя что-то иностранное? Ты мог к каким-то своим друзьям в Москве это слово применить?
Нет, это слово было, безусловно, иностранное, и я считал, что некоторые в Москве близки к тому, что в мире называют «концептуализмом». Я знал работы Кошута, но в основном по пересказам — мы же тогда идеи современного западного искусства в чьих-то пересказах воспринимали.
Но я смирился — мне слово нравится. И до сих пор нравится. Мне не нравится только словосочетание «поэт-концептуалист», поскольку забылось все, с чего это начиналось, и концептуализм воспринимается не как движение, течение или методика, а чуть ли не как жанр. Поэтому словосочетание «поэт-концептуалист» звучит как «поэт-юморист» или «поэт-эксцентрик». Я уж либо поэт, либо концептуалист.
Скажи, пожалуйста, а Герловины когда появились?
Мы вместе появились.
А как они себя называли?
Ты знаешь, когда разговор о концептуализме начался, был как раз тот период, когда я с ними мало общался. Это был тот самый период, когда они были на пике своей подпольной известности, и как они себя называли, я не знаю, видимо — так. Это я к тому, что московский концептуализм не был единым движением.
Кажется, многие художники и поэты, которые являются участниками «московского концептуализма», не являются концептуалистами.
Важно понять, что это московский концептуализм — он так же не похож на концептуализм Кошута, как русский футуризм не похож на футуризм Маринетти. Я все время говорю, что московский концептуализм скорее круг, чем методологическая школа. Мне кажется, что он ярче всего проявлялся даже не в произведениях, а в разговорах. Это была очень важная часть художественной жизни. В отсутствие галерей и музеев, институциями были частные коллекции. Также институциями — причем, я считаю, важными и серьезными, — были те места, где люди регулярно собирались и разговаривали. Это и было московским концептуализмом. Это не общая стилистическая доминанта.
Ну, стилистической она не была и на Западе.
Концептуализм — это вообще не стиль. Это, скорее, метод своего проживания в художественной среде.
Вообще, концептуализмов примерно столько же, сколько концептуалистов, и каждый сформулирует по-своему, и не дай мне бог пре-

тендовать на универсальность в этом смысле. Мне кажется, что круг московского концептуализма определялся равноудаленностью от мейнстрима. Причем, мейнстрим я тоже не готов сформулировать, но это то, что на ощупь тогда определялось как генеральная линия искусства. Потому что, действительно, из литераторов попадали туда Всеволод Некрасов, Володя Сорокин, который сейчас, кстати говоря, почему-то очень последовательно отпихивается от этого. Я вот своего концептуализма ничуть не стыжусь, он меня нисколько не тяготит, но просто сейчас другое время. Концептуализм, конечно, как специфическое существование специфической художественно-литературной среды, уже в прошлом. Он факт истории искусства. Я думаю, ты тоже себя сейчас вряд ли называешь концептуалистом?

Скорее, постконцептуалистом… А не мейнстримом почти все себя считают. Что специфично-то?

Специфично отношение к своему делу — не как к деланию вещей, а как к описанию собственной методики. Скажем, если мейнстримное, вообще — традиционное искусство, широко понимаемое — это показывание фокусов, то концептуализм — объяснение того, как эти фокусы делаются. «Фокус с разоблачением».

Я для себя это формулирую так: концептуализм – выяснение средствами искусства того, что есть искусство.

Примерно так — да. Не только, что есть искусство, но и конкретно — что есть мое искусство. Как и почему я делаю то, что я сейчас делаю. По ходу дела объясняя это не только другим, но и самому себе.

С какого года ты ощущаешь, что ты делаешь то, что ты делаешь?

Примерно с середины 1970-х — 1974 год.

А кто были твои коллеги, соратники? С кем ты занимался одним делом?

Кого-то из них ты знаешь: Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Коля Панитков, вот это был мой очень близкий круг. И были, как ни странно, люди вне искусства — они сами не занимались искусством, но хорошо все понимали. Известный тебе доктор Чачко, у которого были семинары, с очень обширными и очень продвинутыми гуманитарными интересами. Он все это очень хорошо понимал и умел формулировать. Когда он закончил школу, он не знал, куда поступать — в медицинский институт или в Тарту к Лотману. На ранних порах, кстати, Валера Герловин — я с ним очень был дружен с 1969 года, просто душа в душу жили, но это было как раз в доконцептуалистский период.

Он начинал тоже как поэт?

Нет, Римма филолог была, а Валера — художник, настоящий художник, окончивший Школу-студию МХАТ, как наши друзья «мухоморы». И был он очень правоверный абстракционист, когда мы познакомились.

А другие?

Кабаков, Комар и Меламид, Эрик Булатов. Примерно в 1977 году мы познакомились с Всеволодом Некрасовым. Причем, я ему до сих пор очень благодарен, он был инициатором знакомства: ему как-то попали мои тексты, он мне позвонил, сказал некоторое количество теплых слов, мы с ним встретились и долго дружили. Он меня познакомил с Приговым. Пригов ко мне в дом привел Бориса Орлова, ну и так далее. Но это было чуть позже. Все-таки первая моя референтная группа — это Андрей Монастырский и тогдашняя его жена Ира Нахова, Коля Панитков, Никита Алексеев. Из известных ныне людей.

С тобой я познакомился у Комара и Меламида.

Я с ними познакомился в 1975 году. В знаменитом Кясму. Но и до этого я о них знал — слышал и даже видел, потому что мы в Кясму виделись, но не были знакомы. Кясму — поселок в Эстонии, где все мы много лет отдыхали. И кто-то нас познакомил. Причем из них двоих самым общительным был Виталик. И до сих пор. Мы познакомились, я им дал что-то почитать, им очень понравилось, мы стали общаться и дружить. Они тоже мне что-то рассказали про концептуализм.

Мне интересно, откуда взялось само название. Можно ведь было назвать твои серийные тексты первые, например, минималистскими.

Или поп-артовскими.

Поп-артовскими вряд ли, потому что там голая структура и серийность. У тебя фразы на карточках, как у Джадда эти железные коробки.

Честно говоря, если уж говорить о методологии порождения текстов, то к минимализму это имеет большее отношение. Когда я узнал о минималистской музыке (а тогда я о ней тоже ничего не знал), то увидел очень много общего.

Как бы машина текстопорождения.

Да. Или то, что называется репетитивность в музыковедении — повторяемость с минимальными изменениями. Это мне было очень свойственно. В общем, я на ощупь действовал.

Я даже не имею в виду, что ты реально ближе к минимализму, но в принципе, могло быть выбрано и это слово.

Могло.

И хочется понять, почему. Вот русские футуристы не были футуристами, но назвались все-таки футуристами, а не кубистами, не экспрессионистами.

Я думаю, потому что кому-то из них понравилось это слово.

Слова были известны все.

Я думаю, то, что в футуризме заложено понятие будущего — очень соблазнительно. А время было очень насыщено проективностью, «беременно будущим».

Твои вещи много раз сравнивали с альбомами Кабакова. А ты их знал тогда?

Нет. В том-то и дело. Были эти мои первые вещи, а потом меня привели к Кабакову, и я поразился некоторым сходствам. Но я думаю, что сходства чисто внешние, потому что он все-таки от картинки двигался. То есть, мы к каким-то очень похожим вещам пришли с разных точек.

Сходство вполне, мне кажется, внутреннее.

Ну, серийность. Но и до него и до меня был Энди Уорхол, например. На меня еще одно явление, влияло, безусловно. Я с юных лет очень увлекался современной академической музыкой, и на меня всерьез повлияли Джон Кейдж и близкие ему авторы. Но они тоже не были концептуалистами, по крайней мере, так не назывались.

В музыке я вообще об этом не слышал. В литературе – да.

В литературе концептуалистов было четыре человека...

Многие американские концептуалисты, которых мы считаем художниками, тоже пришли из конкретной поэзии. Или около. Там тоже было расплывчато.

Конкретная поэзия, по-моему, все-таки немецкоязычная.

Нет, что-то подобное было и в Америке.

Юра, ну как мы могли знать. По разрозненным публикациям в журнале «Иностранная литература».

Я просто имею в виду, что это путь не уникальный. Понятно, что это так и должно было происходить.

Конечно.

В своих ранних вещах ты всякую человечность изгонял – чувственность, сюжетность, лирику. А потом она у тебя опять появилась. Правда, вторичная какая-то.

Она, во-первых, вторичная. Во-вторых, она появилась на расчищенном месте. Я ее изгонял, потому что мне казалось, что надо вымыть пол на сцене, а потом пусть приходят уже новые артисты, пусть объясняются друг другу в любви, дарят цветы...

Нашему искусству не свойственен редукционизм, который был ведущей тенденцией в западном модернизме.

Потому что они протестанты.

И ты как раз один из немногих людей, кто таким редукционизмом занимался.

Да. Вполне сознательно, конечно. Как я в самом начале сказал, мне было важно выскочить из литературы, из поэзии. У меня же тоже был какой-то бэкграунд. Я же писал стихи, которые не публикую. Это тоже лет пять происходило. О чем знает только наш друг Монастырский, с которым мы знакомы с 1967 года.

А ты слышал про людей, которые журнал «Метки» издавали?

Знаю – Виталий Грибков и Володя Петров. Но слова «концептуализм» там еще, по-моему, не было.

В том-то и дело, что было.

Я с Грибковым познакомился в те годы, по-моему, через Герловиных. Он мне казался всегда очень странным, потому что он был художником, на мой взгляд, совершенно традиционным – какие-то пейзажи там, натюрморты постсезаннистские – но в разговорах был радикальнейшим человеком, очень активным. Для меня это казалось шизофренией. И со своим приятелем Петровым, который был таким неофитом-семиотиком из научной среды, из физиков или математиков, они придумали «Метки», и однажды один из номеров они предоставили мне и моим друзьям – по-моему, какой-то номер мы сделали с Андреем и Никитой. Но где этот номер находится, я не знаю.

Тогда слово «концептуализм», может, и существовало, но на периферии моего сознания. Тогда был, что называется, героический период моего деланья новых вещей, и я тогда вообще изгонял определения – я не хотел никем называться.

А сейчас ты считаешь эти свои старые вещи концептуализмом?

Почему нет? Но я в своей практике не ставил себе цель: быть концептуалистом. Вот это важно.

Боря Гройс, на мой взгляд, это очень красиво, убедительно и достаточно лестно, что очень важно, это обосновал. Ну, я смирился, почему бы и нет.

Тебе не кажется, что Гройс выделил в качестве «романтической» только одну существовавшую ветвь? Это смешно, конечно, делить пять с половиной человек на две ветви, но тем не менее. Ведь он там не упомянул ни Комара с Меламидом, ни «Гнездо».

Видимо, они для него были не «романтические». Там были я, Инфанте, Чуйков и «Коллективные действия».

Это только одна линия из существовавшего тогда. А это разделение ощущалось тобой в те времена?

Нет. Боря человек сторонний, он из Питера, ему надо было классифицировать что-то.

Если эта выставка будет, как бы ты мог быть на ней представлен? В виде картотеки или как видео со звуком?

Тогда для меня визуальная составляющая была важнее. Я стал читать эти штуки совершенно случайно. Я очень хорошо помню, как я написал какой-то там текст, кажется, «Новый Антракт» – из ранних, «классических», и пришел в мастерскую к Булатову, с которым мы тогда были едва знакомы, но он проявлял всякие знаки симпатии. Там сидел Некрасов, с которым мы только что познакомились, и я говорю: «Вот, я текст сочинил такой». Они стали листать. «А ты его прочти», – говорит мне Сева. Я говорю: «Это нельзя читать, это как бы такая визуальная вещь» – «Да ладно». Я прочел и смотрю – очень живая реакция, и я с тех пор понял, что их можно читать вслух. Я этого не предполагал изначально.

То есть это были объекты?

Да. А оказались не только объекты, но и перформансы.

Никита Алексеев: А можно я вступлю? Сперва это были объекты, а потом это очень совпало с тем, что недавно называлось телесностью – с твоей психофизикой, потому что здесь важны и шелест листочков, и именно твой голос. Я не очень представляю, чтобы кто-то другой мог это читать. Это бормотание – оно очень важно.

Лев Рубинштейн: Но я это не закладывал. Так вышло. Вообще, в искусстве все случайно, друзья мои.

Так ты думаешь, что твои вещи лучше показывать в виде картотеки?

Картотека – хорошая вещь. Потому что библиотечный каталог – это невероятно мощный культурный памятник. Я бы их вообще на площадях ставил.



Виктор Скерсис, Михаил Рошаль, Геннадий Донской во время акции «Материализация Комара и Меламида».
5 сентября 1978.
Фото В. Сычева

Интервью с Виктором Скерсисом

5 февраля 2011, Москва

Юрий Альберт: Когда ты примерно начал этим делом заниматься?
Виктор Скерсис: Сейчас скажу точно. В пятом классе. Гена Донской и я поступили в детскую художественную школу № 1 на «Кропоткинской».
Вы там и познакомились?
Да. Мы занимались в одном классе и сдружились. А композицию у нас вел Александр Данилович Меламид. Нам было где-то двенадцать лет, 1968 год. Меламид там преподавал год или два, а потом его оттуда «ушли», и мы из чувства солидарности с нашим учителем тоже перестали туда ходить, зато мы продолжали встречаться с Аликом. Мы приезжали к нему примерно раз в две недели с Геной, и там появлялся Комар.
Ваше первое участие в художественной жизни – это подготовка к выставке соц-арта?
Естественно, когда общаешься с такими людьми, как Алик Меламид или Виталик Комар, хочется самому что-то сделать. И мы начали пытаться что-то сделать — какие-то банки стеклянные внутри были обмазаны пластилином для имитации, кажется, мрамора… Какие-то формальные идеи постоянно возникали. А году в 1972—1973-м они уже разрабатывали идею эклектизма: сделали «Рай», и как развитие идеи эклектизма появилась идея соц-арта. И хотели сделать первую выставку соц-арта, которая в итоге не состоялась. Пригласили, естественно, тех, кто был вокруг. Гена Донской сделал работу, я сделал работу, Миша Рошаль сделал — мы тогда только познакомились и еще не работали вместе. Выставка должна была пройти у Меламида на квартире. Но он как-то вовремя отказался от этой идеи. Это были последние работы, которые мы делали порознь.
Какие это были работы?
У меня, если я точно помню, это были «Пионерки» и «Девушка с автоматом». Гена Донской сделал работу «Хуем по империализму», а Миша Рошаль сделал «Дадим стране угля сверх плана». Комар представил работу «Жена с ребенком», Меламид — «Портрет отца», Анатолий Лепин — картину «Шри-Ланка пиздой накрылась», Юликов дал абстрактные работы в красных тонах, Максим Дубах — не помню, Косолапов, по-моему, дал «Учись, сынок». Уже в конце 1974-го мы с Рошалем и Донским стали работать вместе и придумали первую работу «Высиживайте яйца». Вернее, не так: до этого мы сделали с Донским «Коммуникационную трубу», а когда уже стали работать вместе, это стало общей работой группы «Гнездо». Ну вот, собственно, это и есть начало нашей работы.
А как вы тогда себя осознавали – как соц-артисты? Или вообще не осознавали?
Ну, мы более-менее осознавали себя как концептуалисты. Естественно, сейчас я смотрю на это из сегодняшнего дня, но ощущение было, что это наиболее радикальное из явлений, даже если включать сюда такие вещи, как боди-арт Криса Бердена. Чувствовалось, что здесь идет пересмотр самих основ искусства. То есть, целый ряд событий, явлений, предметов и идей, которые раньше были в таком полуподвешенном состоянии — не было понятно, искусство это или не искусство и что с этим делать. А здесь появилось очень четкое понимание нового искусства, и оно было очевидно другим.
Откуда вы это слово узнали – «концептуализм»? Кто вам рассказал?
Скорее всего, Меламид, потому что в то время он тоже очень увлекался этим и у него была возможность — его отец мог привозить журналы с Запада, какие-то книжки по современному искусству. Были и другие потоки информации, естественно: советские критические книжки, статьи, которые нужно было читать с противоположным знаком, наизнанку выворачивать каждую фразу. Но в основном все это приходило к Алику и Виталику, а уж оттуда шел мощный поток, причем не только поток информации, но и поток мыслей о том, что эта информация значит, поток новых идей о том, как искусство построено и что мы должны с этим делать.
Ты хочешь сказать, что в то время Алик был таким теоретиком? Сейчас он шуточками отделывается.
Да. Сейчас он отделывается шутками. Более того — год или два назад я специально поднял этот вопрос, и он ушел от ответа. А в то время он безусловно был теоретиком, который рассматривает искусство с самых разнообразных точек зрения. На мой взгляд, именно это сближало его с Комаром, потому что Виталий тоже блестящий теоретик. Если у Алика это было очень живо, идеи очень яркие, из самых разных областей искусства, то у Виталика это складывалось в очень строгие

законченные теоретические суждения. Системы суждений. Для меня и до сих пор, но в то время особенно, они были теоретики, безусловно. Естественно, те вещи, которые они делали, просто невозможно было делать без теоретической подоплеки, потому что, создавая такие работы, необходимо было объяснять, почему они так делаются. Потому что эти вещи не укладывались в господствующую парадигму и были совершенно непонятны. И уйти от ответа было очень сложно — необходимо было разговаривать с другими художниками и, в конце концов, самому себе сказать, почему я делаю именно так, а не по-другому. Из этого строились теоретические построения, на которых это искусство базируется.

Насколько я знаю, Алик с Виталием к этому пришли от каких-то формальных поисков, а вы, получается, сразу ощутили себя «концептуалистами» и, наверно, гордились этим?

Ну, вообще-то, да.

Кто еще рассматривался вашей компанией как концептуалист в начале 1970-х?

Были работы, про которые мы понимали, что они родственны тому, что мы делаем. Очень интересны были, скажем, карточки Рубинштейна, кубики Риммы Герловиной, подход к графическим работам Миши Чернышова. Мы видели, что это люди, которые работают в близких областях. Очевидно, что эти вещи были другими, чем мейнстрим окружающего нас искусства.

Даже неофициального?

В то время отличие официального от неофициального было не фундаментальным. Оно было тематическим. У Таира Салахова был портрет композитора, который сидит рядом с роялем — задумался, а у Рабина — пейзаж с полуразрушенными бараками. Это было образное искусство, построенное на очевидном. Я не говорю о том, что художники эти идентичны. Они разные, и каждый из них — блестящий художник, но разница между тем, что они делали, и между тем, что мы… Я помню, когда Катя Арнольд повела нас к Рабину, мы посмотрели с Донским и решили про себя, что это такой критический реализм. Мы как раз тогда проходили в школе, если ты помнишь, что до социалистического реализма был критический реализм передвижников, и вот эта идея критического реализма там была жива во всей красе. А себя мы ощущали, безусловно, совершенно другими, потому что нас волновали принципиально другие вопросы. И даже то, что я говорю про Рубинштейна, Герловиных — их подход был интересен, безусловно, но то, чего нам не хватало во всем этом — то, что не рассматривался фундамент искусства, не рассматривался вопрос переворота в искусстве. Это были очень хорошие вещи внутри новой парадигмы опять же искусства. А то, что делали наши учителя и то, что мы пытались делать — мы смотрели на искусство как на некий объект, с которым можно играть, которым можно манипулировать. Все искусство становится произведением. Скажем, эти карточки Рубинштейна и кубики Герловиной — была открыта некая схема, и потом по этой схеме делались работы, блестящие, смешные, очень хорошие работы. Но это не было исследованием собственно искусства — это было открытие на уровне нового инструмента, который позволял делать вот такие работы. Это не было принципиальным подходом к тому, что мы работаем с искусством, как с пластилином — делаем из него нечто другое. Такой подход уникален именно для Комара и Меламида, и если посмотреть на те работы, которые они тогда делали, там каждая серия — это принципиально новый подход, новая модель того, что есть искусство. Она может быть не вербализованной или вербализованной очень кратко, но очевидно, что каждая из этих серий — сдвиг, выход в совершенно другое пространство, новый взгляд на искусство, который давал удивительные плоды, из которых потом можно было делать целые течения, как произошло с соц-артом. А могло быть и с рядом других вещей, потому что там затрагивались очень глубокие темы.

А круг Кабакова и Булатова?

Ну как сказать? У Кабакова я был раза два, наверно, за свою жизнь, и его альбомы показались мне таким скучным преобразованием последней страницы «Литературной газеты», только в газете это были небольшие карикатуры, а здесь был целый альбом из таких вот странных вещей. Ясно было, что они растут из обэриутов, что было интересно, но не близко. Знали мы про него очень мало, про остальных я просто почти ничего не знал — какие-то вещи я потом видел, но они и сами были достаточно герметичной группой, и к ним просто так с улицы не войдешь: нужно, чтобы кто-то пришел с тобой и сказал секретное слово — тогда тебя пустят.

Меня, собственно, волнует не кто лучше – кто хуже, а вот это ощущение круга. То есть Герловины и Рубинштейн были частью твоего круга, а Кабаков и Булатов – нет?

Ты знаешь, мне кажется, здесь ситуация такая: были небольшие кружки, где пять человек собирается, и были более общие круги, построенные на поколениях. Скажем, круг Рабина — это люди, которые родились в 1920-е годы. Там рядом с ним был Алексей Тяпушкин, Валентина Кропивницкая. Потом круг Кабакова — рядом с ним Виктор Пивоваров, Эрик Булатов, люди, которые родились в 1930-е. Круг Комара и Меламида — это уже другой круг, люди, которые родились в 1940-е — Рубинштейн, Пригов, Соков. Мы, через Алика, оказались в этом кругу, хотя по возрасту мы должны были принадлежать к кругу, где «мухоморы». Потому что Алик старше меня на одиннадцать лет, а Костя Звездочетов моложе на два. С Соковым, скажем, мы были на «ты», всегда было интересно, что он делает. С Кабаковым… Они были другие, занимались другим, просто так с ними не поговоришь. И, наверно, еще какие-то личностные вещи были — с Чуйковым мне просто общаться, а с Кабаковым не так просто.

Круг Орлова, Сокова, Пригова, Лебедева, Косолапова – это были «ваши»?

Ну, в общем-то — да. Тут вот какая вещь — люди, с которыми ты обсуждаешь какие-то животрепещущие проблемы и делаешь какие-то вещи, достаточно узок, скажем, когда мы работали вместе, то это были: Донской, Рошаль, Комар, Меламид — пять человек. И затем более широкий круг, с которым мы выставлялись вместе на квартирных выстав-

ках — это все равно наш круг, мы на равных, мы друзья, мне нравится то, что Соков делает, ему интересно то, что я делаю, и понимание, в общем, есть, и достаточно глубокое. Но это круг более широкий, какие-то вопросы решаются по-другому. Например, тот же Соков — блестящий художник, он понимает материал, ему очень важно, как вещь сделана, литая она или кованая, а для нас в то время этот вопрос уже не стоял — можно и так сделать, и так, что ближе к идее, то мы и сделаем. Насколько я понимаю, ему нравилась наша раскованность, то, что мы легко относимся ко всему, но вместе с тем у него было свое ощущение, свое понимание того, каким должно быть искусство.

А кто еще? Вот вы – пять человек – ощущали себя концептуалистами, а кто-нибудь еще себя называл так?

Называли, конечно, и Герловины, и тот же самый Лева Рубинштейн, и Пригов Дмитрий Алексаныч.

Пригов уже позже, наверно?

Я с ним позже познакомился, да. Интересно, близкая работа была году в 1978-м у Монастырского — «Куча», она, казалось, как бы ниоткуда.

Раньше. Ты ее увидел в 1976-м на квартирной выставке на Ленинском проспекте. А сама работа 1975-го года.

Это был сюрприз. Очевидно, что человек работал над идеями, очень близкими к тем, над которыми работали мы. Это было здорово. Но с Монастырским, я, по-моему, познакомился гораздо позже. Во всяком случае, я его не помню, уже потом через Захарова мы состыковались.

Легитимно ли название «московский концептуализм»?

Сам «московский концептуализм» — понятие легитимное, безусловно. Но, мне кажется, внутри него нужно выделить определенные течения. Потому что для меня очевидно, что то, чем занимались Комар и Меламид и мы, группа «Гнездо», принципиально другое, чем кубики Герловиной или работы Рубинштейна или работы, скажем, Кабакова. Мы должны понять, что это две разные ветви, с одной стороны, а с другой, если исходить из идей Кошута о концептуализме, то тогда линия, которая идет от Комара и Меламида и является, собственно, концептуализмом. А вторая ветвь, то, что Гройс назвал «романтическим концептуализмом» — это как раз хорошее название для такого неопределенного явления. Потому что, с одной стороны, как концептуализм может быть романтическим, совершенно непонятно, а с другой стороны — это явление существует, и вот оно, вышедшее из литературы, таким цветком распустилось. Сейчас, когда я смотрю на их работы, мне кажется, что если определять их ветвь как концептуализм, нужны дополнительные определения, дополнительные суждения о том, чем они занимаются. У нас — мы тоже прогрессировали, у нас появилось понимание того, что концептуализм — это работа с искусством, мы вышли за его рамки и работаем с искусством, как с неким объектом, мы понимаем, что занимаемся уже не «концептуальным искусством», как думали наши предшественники на Западе, а мы занимаемся именно концептуализмом, мы занимаемся метаискусством. Мы в другой области, в области метаискусства, и мы занимаемся моделями того, что есть искусство. Мы разрабатываем разнообразные модели. И вот здесь интересно, что одной из таких моделей вполне может быть «московский романтический концептуализм». Эта модель, на мой взгляд, является подмоделью более общей модели, которая рассматривает искусство как тип мышления. И это, собственно, то, чем занимается метаконцептуализм: берется одна из моделей и разрабатывается более полно. И внутри этой модели то, над чем они работают (искусство как метод мышления) — это вполне может быть. Можем ли мы употреблять этот термин легитимно? Конечно, можем. Но нам нужно какие-то вещи проговорить.

Мне кажется, что было большое отличие между московским и классическим западным концептуализмом в том смысле, что Кошут, *Art & Language* и другие художники 1960-х годов – последние великие модернисты, у них есть пафос окончательного решения типа «искусство – это тавтология», и все, по-другому больше не будет. А в Москве такого пафоса никогда не было, всегда был крайний релятивизм – вот предложено как бы окончательное решение, а теперь посмотрите, что из этого окончательного решения получается – все разваливается на глазах. Модели демонстрируются не как окончательные, а как разваливающиеся на глазах. Каждая модель подвергается сомнению.

Это принципиальный момент. Они подходили к этому как художники. Они занимались искусством.

Они – это кто?

Все остальные, кроме нашей линии, кроме аналитического концептуализма. Я называю эту линию аналитическим концептуализмом по каким-то своим причинам, можно назвать по-другому. Фундаментально там следующее: в принципе, каждый художник ищет свое понимание искусства, и когда мы говорим, что художник зрелый, мы имеем в виду, что он нашел свою модель, с которой он чувствует себя комфортно и которая приносит работы, которые он считает важными. Модель искусства для Андрея Рублева другая, чем модель искусства для Энди Уорхола. Это очевидно. Из них следуют другие работы. И когда мы говорим про художника, что он нашел свой стиль, это значит, что он нашел свое понимание искусства, модель, с которой он работает. Важно понять, что художник на каком-то этапе, когда искал эту модель, выходил за пределы искусства. Найдя ее, он делает работы внутри этой модели — занимается искусством, создает произведения искусства. Скажем, для иконописца Рублева искусство — это окно в другой мир. В том мире нет кошек и лягушек, поэтому он не рисует кошек и лягушек — они в его модель не входят. То, что произошло с Комаром и Меламидом, а потом с нами — мы поняли, что таких моделей искусства — множество. Поэтому и картина искусства очень релятивистская. И то, что мы, на самом деле, делаем — это строим все новые и новые, все более сложные модели. И в этом отношении, конечно, мы отличаемся от наших западных предшественников, именно потому, что для них этот вопрос не стоял. Они называли свою деятельность «концептуальным искусством», это был некий ход и, исходя из этого хода, строилась конкретная работа.

Но те, кого ты относишь к другой ветви московского концептуализма, тоже релятивисты. Это, наверно, общее для всего московского концептуализма. У Кабакова в его работах всегда есть то же самое, что и у Комара и Меламида – фокус с его немедленным разоблачением. Может быть, на примере более традиционных медиа, но там это есть.
Ну да, Кабаков к этому тоже подошел, но когда начинаешь из круга «романтического концептуализма» убирать художника за художником по этому принципу, там, собственно, кроме Кабакова, никого не останется.
Нет, почему же. «Коллективные действия» и Монастырский. Чуйков, который в более узкой сфере живописи делает то же самое – демонстрирует ее полную несостоятельность.
Вопрос не в том, чтобы продемонстрировать несостоятельность, вопрос в том, чтобы строить новые модели.
А Монастырский?
Он делает с «Коллективными действиями» блестящие вещи, и я бы назвал это третьей ветвью — индуктивный концептуализм. Но это опять же искусство как метод мышления. Оно другое — он пользуется другими методами, чем, скажем, пользовались бы мы или Кабаков или Комар и Меламид. И это, безусловно, очень интересно. Хотя, появилось же за это время понятие постмодернизм, появилась идея, что можно и нужно смешивать стили.
Постмодернизм гораздо точнее определил Пригов: не как смешение стилей (смешение стилей – это эклектика, она была и в XIX веке), а как заложенное в высказывание сомнение в возможности этого высказывания. Тот же релятивизм.
Да, вполне может быть.



Римма Герловина, Леонид Соков, Иван Чуйков во время выставки в мастерской Л. Сокова.
1976.
Фотограф неизвестен.

Интервью с Иваном Чуйковым
13 апреля 2011, Дюссельдорф

Юрий Альберт: Скажи, пожалуйста, когда тебя назвали концептуалистом первый раз?
Иван Чуйков: Я думаю, Гройс назвал. В своей знаменитой статье.
А сам ты себя кем считал?
Я не помню сейчас, были ли в ходу эти термины, но, наверно, я себя считал кем-то в этом роде, потому что к тому времени уже было ясно, что мои работы — не прямое высказывание, а некая рефлексия по поводу того, чем ты занимаешься.
Я прошел школу, сначала академическую, чистяковскую, потом пытался что-то сам делать. То есть сначала ты что-то такое импрессионистическое соображаешь, потом до Сезанна дозреваешь или Модильяни, как в моем случае было. Потом Пикассо — голубой, розовый. Потом начинаешь уже что-то свое придумывать. Рано или поздно ты понимаешь, что все это не является твоим природным, твоим оригинальным, твоим талантом, твоей сущностью и так далее. Что это один из кодов, один из возможных стилей, одна из манер и так далее. И ты перестаешь этому доверять. То есть, можно продолжать этим делом заниматься, если ты веришь, но если ты не веришь, тогда зачем? Я с удовольствием писал бы, я люблю смотреть, люблю природу, люблю голубое небо и синее море. Я хотел бы это писать, но как это писать? Я должен писать лучше, чем фотография, но я так не могу, у меня не хватит мастерства. А значит, нужно придумывать какой-то код, какой-то стиль, манеру. Но если ты понимаешь, что это все придумано — а не как это считалось раньше — рожденная из

твоего существа твоя суть — тогда это невозможно. Единственный выход — взять то, что уже закодировано, что уже существует в некоем коде, и использовать это. Тогда у тебя нет этой проблемы.

Насколько я знаю, вы собирались, и ты делал переводы из журналов по искусству. Это какие годы примерно?

Это я могу тебе точно сказать. Выставка была в 1976-м[1], значит, наверное, где-то 1975-й.

Я хочу понять, когда появилось это название в Москве. Кто-то себя тогда называл концептуалистами?

По-моему, нет. Я не могу вспомнить. Как термин, по-моему, нет.

Например, Герловины?

Которые на самом деле чистые концептуалисты? Не помню. Вот не помню, чтобы это употреблялось. Самое интересное, что из этих текстов, что я переводил, по-моему, была только одна статья о Лоуренсе Вайнере, которая, собственно, была о концептуализме. А остальные — какие-то проблемы абстрактного искусства, то есть предмет, форма, фон и их соотношение. Джулс Олитски. Бог мой, что за художник, не интересный совершенно!

Во всяком случае, хотя бы применительно к иностранцам, слово было известно? Как название течения?

Художники эти были известны, да. Но вот терминология была ли тогда? То есть, наверное, у них там была, а пользовались ли мы, я не помню, даже применительно к ним. Нет, наверное все-таки не Гройс это первый произнес. Он первый, так сказать, это опубликовал и сделал какие-то выводы по этому поводу. Но, наверное, термин уже всетаки существовал в этой среде. Вот метафизика, это было.

Статья Гройса появилась сначала в самиздатском питерском журнале «37», который издавал Кривулин, по-моему, в 1978 году. А потом уже в «А-Я». Было ощущение, что вот, попали, слово правильное?

Я не помню статьи в этом журнале, как-то она, видимо, ко мне в руки не попала. Для меня это абсолютная новость, я был уверен, что первая публикация в «А-Я» была.

Понимаешь, если бы это был абсолютно незнакомый термин, то первое упоминание, конечно, вызвало бы какие-то размышления, какую-то реакцию. А как-то это на моей памяти спокойно прошло. Видимо, уже это настолько висело в воздухе и, может быть, даже упоминалось, что все это воспринялось совершенно нормально.

А сам набор имен – ты, Рубинштейн, Инфанте, «Коллективные действия» – у тебя какие-то сомнения вызывал?

Тогда — нет. Сейчас — конечно. В меньшей степени Инфанте и я относимся к концептуалистам. Гораздо больше — Рубинштейн и КД.

Ты считаешь, что ты не совсем настоящий концептуалист?

Нет, я считаю, что я настоящий концептуалист, просто в том контексте это разные стороны нашего концептуализма, разный подход. Ну, ты же сам знаешь — Ренуар тоже импрессионист совсем никакой, прямо скажем. Но назвался груздем — полезай в кузов. Название достаточно условное, но тот, кто занимается рефлексией по поводу того, что делает, тот, конечно, концептуалист, да? В этом смысле меньше всего здесь Инфанте подходит, хотя он тоже занимается проблемами изображения и так далее, но совсем с другой стороны.

Как бы ты вообще определил, что такое концептуализм?

Никогда об этом не задумывался. Это казалось совершенно ясным. Ну, это такая деятельность, которая рефлексирует над тем, что делает.

В области искусства?

Да.

Кто для тебя был тогда компанией? Я имею в виду не дружеские связи, а именно людей, которые занимались чем-то подобным? Кого бы ты вписал в это?

Ты знаешь, пожалуй, никого, потому что теми проблемами, которыми я занимался, не занимался никто. Внутри этого общего рефлексирующего явления. Люди занимались разными сторонами действительности. Кто-то социальными, кто-то коммунальными, кто-то реагировал непосредственно на политическую сторону. А вот чтобы проблемы изображения, картины... Эрик Булатов, но он очень четко и узко все это определил. Это вот картина, это плоскость, то, что за ней, то, что перед ней, что истина, что не истина. А как вообще существует изображение, и почему оно существует, и как с ним вообще быть, и какое оно имеет отношение к реальности — вообще, любое изображение?! У нас, по-моему, никого не было.

Я имел в виду более широкое определение. Есть люди, с которыми ты занимаешься чем-то близким. Кого ты на тот момент назвал бы московскими концептуалистами?

Никого других не назову, все те же самые опять. Ну, Рубинштейн — несомненно. Пригов — несомненно. Хотя у него там очень много социального и лирического, но тем не менее. Эрик — несомненно. Кабаков, конечно, тоже. А кто еще? Наверное, кто-то еще, просто я как-то не могу сейчас вспомнить.

Ну, давай, тогда я буду. КД?

КД, конечно. Их деятельность, несомненно, концептуальна, хотя совсем от меня далека.

Я имею в виду людей, которые могли друг друга понять.

Да. Ну, конечно, недаром КД приглашали меня на акции, и мне тоже интересно их мнение, и я их приглашал к себе.

Пивоваров?

Пивоваров — да, конечно, но он тогда воспринимался просто как последователь, прямо можно сказать, Кабакова. Потом, он мне казался очень эстетизированным. Пожалуй, нет. Я не вижу у него рефлексии по поводу изображения.

Но не обязательно же изображения. У КД никакой рефлексии по поводу изображения, у Пригова, в общем-то, тоже.

Рефлексии над тем, что они делают, над этим занятием, скажем так.

А, скажем, такие вот люди, как Комар и Меламид?

Да, конечно. Несомненно. Они стоят в первых рядах.

Группа «Гнездо»?

Да, «Гнездо», но они так быстро проскочили, поэтому я их сразу не упомянул. Хотя, там больше все-таки прямого высказывания. Другое

дело — то, что сам Скерсис делал. А «Гнездо» — это все-таки такое прямое высказывание, социально-политического характера. Я знаю «Забег в сторону Иерусалима»[2], знаю саму работу «Гнездо», а больше я ничего и не вспомню. Еще «Оплодотворение земли». Вот три работы — больше я не помню. Видимо, просто не знал.

Когда я спрашиваю об этом списке, все говорят: «Ну, я назову тех же самых». Но на самом деле называют немножко не тех же самых. При том, что все друг друга знают.

И это нормально. Но все равно ядро какое-то есть, конечно. Ну, еще кого ты назовешь?

Герловиных, наверное.

Герловины — да. Герловиных я должен был сразу вспомнить. Конечно.

Я же спрашиваю из своей перспективы. Мне было шестнадцать лет, когда я попал в 1975 году в мастерскую Комара с Меламидом. И я, собственно, от них услышал слово «концептуализм». Они тогда это слово просто через раз говорили.

Алик с Виталиком? Это какой год?

Они в 1976-м уже уехали.

А у них не раньше это возникло?

Возникло, может, и раньше, но я до этого не был с ними знаком. Их ученики, группа «Гнездо», тоже себя так называли. Тогда они еще совсем молодые были, лет по 18, для них это было как «Спартак» – «ЦСКА». Наша команда – концептуалисты! Скажи, пожалуйста, а с чем ты себя идентифицировал? В какую перспективу встраивал?

Ну, в западную, наверное. Не то что встраивал, а равнялся на нее. Потому что теперь это воспринимается как некое движение, а тогда было несколько фигур, которые занимались каким-то таким делом. Более близкие, менее близкие, но как движение это, пожалуй, не существовало. И поэтому равнялся, конечно, на что-то. Но равняться было невозможно, потому что очень разные были контексты и разные возможности, даже технологические. Я помню, где-то в конце семидесятых один чешский художник, знакомый Ильи Кабакова, был в Москве, и Илья про него рассказывал. Он как раз объехал все центры искусства, был в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Лондоне, Кельне и говорил: «У вас то же самое, но только технологически очень по-другому». То есть то, что там уже на стене писали, у нас писали в альбомах. Он так это оценивал, и в какой-то мере мы это так же воспринимали. Что, да, мы вроде занимаемся тем же самым. Результат несколько иной, потому что у нас нет масштаба, нет возможностей, но проблемы решаем те же самые. Думаю, что не только я, а все из этого круга соотносили себя с тем искусством. А между собой… Поскольку мало нас было, а фронт был широкий, все все-таки очень по-разному работали, как бы так рассредоточились, и это воспринималось как нечто свое, близкое, но не как движение, с которым можно слиться и чувствовать себя его частью.

С какой-то русской традицией ты себя соотносил?

Нет.

То есть ты твердый западник?

В общем, да. Да, потому что 1920-е годы как бы совсем отошли, они уже нерелевантны были. Ни по идеологии, ни по стилистике, ни по эстетике, ничего. Да, можно было восхищаться. Помню, уже гораздо позже я увидел в Берлине три вещи Малевича рядом — квадрат, круг и крест. Мощно, ужасно просто. Там следующий зал был с Поллоком, так он казался скучным и неинтересным после того. Но тогда это была история, давняя история. Замечательно, да, прекрасно, но ничего из этого взять невозможно. И как бы даже не то, что взять невозможно, а даже и не возникает импульса брать что-то оттуда. А что еще есть в русском искусстве?

Люси Липпард время с 1965 по 1972 год назвала эпохой дематериализации искусства. В России в 1970-е никакой дематериализации искусства, за редким исключением («Коллективные действия»), не произошло. Ты сам, собственно, яркий представитель такого недематериализированого концептуализма. Как ты думаешь, почему?

Потому что дематериализация искусства, во всяком случае, на уровне интерпретации, существовала как борьба против консюмеризма, против того, что искусство продается, что искусство становится товаром. Хотя на самом деле там было, я так думаю, и имманентное движение, это было логическое развитие. Но в какой-то мере, видимо, это так и было, потому что всех достало, наверное, все это дело. А у нас же этого не было ничего. Это раз. Во-вторых, школа. Школа западного художника уже с самых первых шагов ориентирована на современное искусство, а наша школа была основана на академизме, на XIX веке, и мы просто учились рисовать, писать. И отказ от тех ценностей, которым нас научили, — это был довольно мучительный процесс. А уж совсем отказ от производства, от материальности, видимо, даже и не приходил в голову. Ведь сам процесс переоценки ценностей и отказа от них должен был происходить на какой-то основе. Это можно было сделать только на каком-то материале.

Собственно, те, кто делал нематериальное искусство в России, – сначала «Гнездо», а потом КД, – люди без художественного образования. То есть, вы анализировали то, что у вас было?

Да. Анализировали, критиковали, отказывались и так далее. С другой стороны, может быть, у нас не хватало и смелости сделать этот шаг, последний шаг, отказаться от этого совсем. Или не приходило в голову.

Но, в общем, было же известно? Если вы читали журналы.

Да, но что мы там читали? Это случайные какие-то вещи. Когда ты видишь тот же самый *Artforum*, который наполнен от корочки до корочки товаром, картинами и всем этим, и есть одна там статья о Вайнере, скажем, который все-таки на стене, но пишет тексты. Не то что это было ощущение мейнстрима. Нет, этого не было, даже понятия этого не было. Просто как бы ты идешь в этом в потоке, но у тебя есть представление о том, что то, чем ты занимался до этого всю жизнь, — все это не интересно, не нужно и вообще не то.

Но у тебя были все-таки вещи и не такие материальные?

Ну, были, да. Это, видимо, та же самая история, что с Рогинским. Когда я сделал работу «Далекое — близкое», на нее даже никто не обратил внимания. Я в таком вдохновении, в эйфории ночью написал ее, а потом все. Я даже об этом не думал, не возвращался. Вот я сделал ее

и сделал. Но потом были, правда, еще проекты. Кинопроект[3] тоже достаточно нематериальная вещь. Но это и осуществить не удалось, было невозможно. Если бы тогда можно было сделать это, может быть, все было бы по-другому. Хотя, с другой стороны, все-таки есть некая ценность в самом этом занятии: кисточкой водить. От тех ценностей надо было мучительно отказываться, а от этой как-то даже, наверное, еще мучительнее было почему-то.

Кисточкой водить?

Потому что, действительно, это касается самых глубоких вещей. Какие-то шаги сделаны были достаточно радикальные и рискованные. Кстати, панорамы, которые я тогда делал, хоть это и объекты, но это тоже был совсем другой выход. Я и тогда думал, что их нужно делать большими. Но невозможно сделать было виртуальную скульптуру, негде и невозможно. И приходилось искать эквиваленты этому в станковой живописи.

Какое было отношение у тебя и твоих коллег к собственно советскому искусству? Я имею в виду не 1920-е, а 1950–1970-е годы.

Я, по-моему, об этом говорил уже. С одной стороны, очевидная фальшь в официальных заказных картинах. С другой стороны, отношение тех людей, которых я знал – моих родителей[4], других художников, Николая Михайловича Чернышева, например, даже моих соучеников, которые занимались живописью, «созданием живописных ценностей», и честно со всем этим работали. Сейчас все это уже прошло, а тогда, я помню, довольно остро воспринималось. Я однажды осознал, что все это ценности, «настоящие ценности» – это же дикая элитарность. Я это ощутил совершенно точно в связи с какой-то выставкой Глазунова, потому что всем художникам ясно, что он очень плохой профессионал, что он не умеет рисовать, бездарный по цвету, не говоря уже о салонности и дешевости всего этого. А народ ломится, ему это нравится, потому что наши ценности для него абсолютно чужие, он их не знает. Ну так какого же хрена тогда говорить, что «искусство для народа», «народу должно быть понятно», «народ должен любить это искусство»? Вот какая базисная фальшь под этим лежит, потому что вы цените то, что народу пофигу абсолютно, ему это совершенно не нужно. А вы не цените то, что нравится народу. Так какого же тогда хрена? И хотелось отказаться от этих ценностей, не для того, чтобы быть понятным народу, а чтобы не участвовать в фальшивой ситуации. Да, хорошее искусство. Но это как балет. Если брать не фальшивое, а лучшее, пейзажи какие-то, честно и хорошо написанные – это совершенно обкатанное искусство, для знатоков, для ценителей, но их десяток всего, или это сами художники. Вот как в балете я не понимаю, чем эта балерина лучше, чем та. Все говорят, что эта гениальная. Ну, да, наверное, но это нужно быть включенным, нужно знать эти ценности, нужно их долго лелеять и воспитывать в себе. А это уже мертвое. То есть оно имеет право на существование, если есть люди, которым это нравится. Но этим не интересно заниматься. Вот так.

Когда я перечитал статью Гройса, то подумал, что он, выделяя «романтический концептуализм», противопоставил его другому, не романтическому, который в Москве тоже был. Тебе так не кажется?

Я думаю, нет. Он позже, уже в других статьях, объяснил, почему он назвал его «романтическим» – потому что там бесконечность. Как раз в моем каталоге он пишет, что структуралисты все сводили в конечному числу правил. А Гройс, будучи романтиком, считал, что комбинаторика может быть бесконечной. Мечта о бесконечном – это и есть романтичность. Про постмодернизм там еще речи нет. Я думаю, он тогда это назвал романтическим именно потому, что, с одной стороны, какие-то картины, объекты все-таки производят, а, с другой стороны, на природу выходят и там переживают весь этот процесс. Он же не сухой, не рационалистический. Можно, по крайней мере, трактовать это как такое романтическое созерцание.

Ты сказал слово «постмодернизм». Мне кажется, что наш концептуализм был сразу постмодернистским в отличие от западного, который, на мой взгляд, является последним изводом высокого модернизма.

Я с тобой согласен. Мы все (по крайней мере, первое поколение) – художники, прошедшие профессиональную школу, мы потом изживали ее и проходили, быстро или медленно, через модернистское искусство. Ну, ты знаешь ранние работы Эрика Булатова и видел, наверное, какие-то ранние работы Ильи Кабакова. Во всяком случае, дома у него висели какие-то сезаннистские картины. Все через это прошли, и поэтому проблема стиля, проблема своего языка уже не могла стоять ни у кого. Поэтому Эрик взял не то чтобы советский, но некий нейтральный, холодный, мертвый стиль. Илья – тоже. Я – вообще разные стили и т. д. Это уже постмодернистский ход, но постмодернизм тут не как эклектика, а как сомнение в возможностях любого стиля, вообще сомнение, и исследование этого процесса, процесса изображения или даже просто выражения.

Гройс пишет, что для концептуализма очень важна взаимозаменяемость текста и изображения. Собственно, про это твоя работа «Далекое – близкое». А как эта проблема осознавалась в те времена?

Ну, вот я сделал эту работу, но я же не развивал это дальше, то есть это только отметка на пути. Скажем, у Ильи, который делал тексты вместо картинок, есть описание некой ситуации. А у меня не описание, у меня – указание. Вот это разница. Указание – это тоже как бы замена. У него больше именно взаимозаменяемость картин и текста, а у меня картины не описываются. У меня только указывается на некую ситуацию.

Кто из западных художников тебе более близок?

Не могу сказать, мне нравятся многие. Герхард Рихтер мне очень нравится, и понятно почему. Малкольм Морли. Эд Руша. Не могу сказать, что Энди Уорхол мне близок, хотя это замечательный художник. Ну, вот мне никогда не нравился Зигмар Польке, я видел маленькие работы, они мне казались такими легковесными. Но те большие, которые висят в Кельне, по-моему, гениальные работы, замечательные и мне очень нравятся.

Ричард Гамильтон?

Да. То, что я видел, мне очень нравится. Но я его мало видел, несколько работ всего в каких-то журналах.

Интересно, что ты называешь тоже людей, которые все-таки остались в живописи, не ушли из нее.

Да. Кошута не назову, нет. Но почему-то всегда вспоминаю, хотя кроме «Трех стульев» больше ничего не знаю.

А тогда знал, в 1970-е годы?

Нет. Вайнера помню из концептуалистов, Балдессари что-то видел. Сол Левитт, хотя он, по-моему, скорее, минималист.

Он же написал *Sentences of Conceptual Art*.

Да-да. Когда я его прочитал, мне дико понравилось. Потому что мои программируемые рисунки — просто как будто по его рецепту сделаны. Хотя и до того, как я это прочитал. Там есть независимость от «я так хочу» или «мне это нравится». Первый эскиз — 1975 год. Помню, Витя Пивоваров говорил: «Какие красивые вещи». Мне это доставило удовольствие. Потому что это оно самое и есть: я не думал о красоте, все заранее задано, и вот вы теперь говорите «красиво». Для меня это было очень важно. Илья тогда говорил, что нужно делать некрасиво, установка такая была. А мне казалось, что это тоже система ценностей. Зачем? Нужно делать, как задачу выполняешь, и если все правильно и все точно, то оно само будет красиво. Оно будет красиво, потому что если оно правильно и убедительно, оно становится в ряд, становится принятым в этой системе ценностей. Вот что такое красота.

«Аппарат для наблюдения пустоты»[5] – это какое время? Я имею в виду идею. Понятно, что осуществлено было позже.

Идея 1977 года, когда я работал с зеркалами. Существует эскиз: два полотнища на ножках, и человек стоит, смотрит. Потом я про него забыл. А потом как-то вернулся и стал прикидывать. Смотрю, ничего не получается: эффект не получится такой, как задумано, нужны зеркала со всех сторон. А где тогда будет свет? Сразу идея возникла, что хорошо бы совсем все закрыть, зеркала — и ничего не отражается, черный ящик внутри. Это чисто концептуально. Если зеркала обыкновенные. Красивая идея, но мне хочется все-таки взглянуть на эту пустоту, а это другое немножко, нужно полупрозрачное зеркало. Позже появилась возможность все это сделать, в 1991 году, по-моему. А идея была тогда же, когда «Теория отражения», тоже в 1970-х.

Ты ездил в Чехословакию. В каком году?

Это 1979-й, наверное. Мне не понравилось то, что я там увидел. Я не мог этого прямо сказать, но это было какое-то вышивание, такое все очень культурное, очень традиционное. И могу сказать, что на них тоже произвело впечатление то, что я показал. Некоторые говорили, что это американское что-то, очень грубое. А другие говорили: «Вот, вот это прямое, наконец, без всякого...». Мы первые с Галей поехали, это была программа Индржиха Халупецкого. Потом отправились Илья Кабаков и Витя Пивоваров. Витино мнение было противоположное, ему очень понравилось, что культурно все, он так говорил. Илье показалось, что все очень «европейское», мелкое, как бы зацикленное на культуре. В Братиславе немного лучше было. Там ребята-концептуалисты были молодые.

Халупецкий там главный критик был, главный историк, о Дюшане большую книгу написал. Он каким-то образом попал в Россию, тоже по каким-то знакомствам, может, через Душана Конечного[6]. Во всяком случае, ему очень понравилось именно вот это концептуальное крыло. Конечны в 1960-е занимался метафизиками. Просто тогда только они и были, то есть и Янкилевский и Кабаков того времени, и Штейнберг. А этот увидел уже новое. Ему очень понравилось. Мы с ним долго переписывались.

1 Квартирная выставка в мастерской Леонида Сокова, 1976 год. Участники: Валерий Герловин, Римма Герловина, Леонид Соков, Иван Чуйков, Сергей Шаблавин, Игорь Шелковский, Александр Юликов.

2 Забег в сторону Иерусалима. Акция группы «Гнездо» во дворе мастерской М. Одноралова, 29 сентября 1979.

3 «Кинопроект» (1977) — «это поворачивающаяся с той же скоростью, что и при съемке кинопроекция панорамы снятых стен помещении с дверями, окнами и другими объектами на них, на эти самые стены, иногда полностью совпадающая, иногда с некоторыми возможными изменениями (например, приоткрытая дверь)» (письмо И. Чуйкова составителю от 9 мая 2013).

4 Отец — Чуйков, Семен Афанасьевич (1902–1980) — живописец. В 1924–1930 годах учился во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе у Р. Р. Фалька. Лауреат двух Сталинских премий (1949, 1951). Действительный член АХ СССР (1958). Народный художник СССР (1963). В 1966 году подписал письмо 25 деятелей культуры и науки генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу против реабилитации Сталина. Мать — Малеина, Евгения Алексеевна (1903–1984) — живописец, график, керамист. Училась во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе (1924–1930) на живописном факультете у Р. Р. Фалька, А. Д. Древина, Д. П. Штеренберга, К. Н. Истомина. Заслуженный художник РСФСР.

5 «Аппарат для наблюдения пустоты и бесконечности» (1991) — вертикальный параллелепипед с гранями из полупрозрачных зеркал. Зритель может снаружи видеть бесконечно отражающиеся друг от друга внутренние зеркальные поверхности.

6 Конечны, Душан (1928–1983) — искусствовед. С 1949 по 1954 год учился в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова на отделении истории искусства. Главный редактор журнала “Výtvarné umění”. В 1969-м опубликовал в этом журнале статью об Илье Кабакове. В 1970-м опубликовал книгу «Кинетизм».


Римма Герловина.
1970-е.
Фото И. Макаревича

Римма Герловина

Текст из альманаха «Метки», № 6[1]

КУБИКИ состоят из двух равноценных компонентов — слова и объема, которые взаимодополняют друг друга. В силу первого их можно отнести к разряду визуальной поэзии, в силу второго — к художественным объектам. Текст в кубиках выполняет только понятийную роль, без учета словесной пластики. Иногда текст заменяется изображением, что продолжает составлять литературную часть кубика. Следовательно, поэтические свойства кубики приобретают не благодаря языку, а благодаря необычной форме передачи мысли, необычной ситуации, в которую ставится то или иное понятие.
Стремление выйти за рамки пластики слова наблюдалось и в более ранних произведениях: в повестях, где чрезвычайно важную роль играло расположение текста («По ветру» построена по принципу зеркального отражения), в многоголосых поэмах — стремление к визуальной и звуковой полифонии, в раскладушке появляется уже момент игрового взаимодействия зрителя-читателя с произведением (это будет широко использоваться в кубиках).
Таким образом, кубикам предшествовал период визуальной работы над текстом, именно поэтому их следует отнести к разряду визуальной поэзии. Под поэзией в данном случае необходимо понимать не манипуляцию с пластикой языка, а возникновение поэтического образа, какими бы относительно литературными средствами он ни был достигнут. Каждый кубик представляет собой метафору со скрытым на первый взгляд лиризмом. Например, кубик «NaCl»: в нем иллюстрируется простейшая химическая формула взаимодействия кислоты со щелочью HCl+H2O, но то, что ингридиенты соли поданы таким неожиданно конструктивным «варварским способом (внутри большого кубика «NaCl» два маленьких «HCl» и «H2O»), оголяет невидимую глазу структуру и насыщает химическое, в данном случае скорее логическое, понятие образностью. На этом же принципе «наполнения» основаны такие кубики, как «1 кв. км Монголии», «Беременная женщина», «В человеке должно быть все прекрасно» (с маленькими кубиками внутри «Душа», «Тело», «Одежда», «Мысли»), а также поэма о современных московских художниках (в большом кубе 64 маленьких кубика-художника с вариантами их раскладки) и др. Большую серию составляют кубы, в которых содержится словесная претензия на какое-либо отсутствующее качество, при этом отсутствие чаще всего выражается с помошью объема. Это серия «недокубиков», претендующих на кубы, по смыслу сюда примыкает и оптическая серия, основанная на принципе анаморфизма, например, «Прибор для рассматривания черного квадрата на белом фоне».
Момент относительности любого суждения присущ почти всем кубикам. Ничто категорически не утверждается и не отрицается, а предлагаются на рассмотрение устоявшиеся конвенциональные формулы, подвергаемые самой формой или текстом сомнению (но не отрицанию). Это может явиться одним из факторов интеллектуальной игры с кубиками. Характерен в этом смысле куб с надписью «Все думают, что это куб»; невольно напрашивается продолжение мысли «…, но это не куб, а…», однако такого продолжения нет, есть только констатация общепринятого понятия куба с релятивистским намеком. Второй вариант толкования этого кубика — констатация факта в общечеловеческом масштабе («все думают») настолько неожиданно привычного понятия (конечно же, это куб!), что возникает «замешательство», которое в данном случае можно считать творческим ответным актом.
Все перечисленные примеры служат в некоторой степени доказательством того, что каждый кубик представляет собой метафору, выражающуюся с помощью литературной мысли и формы художественного объекта одновременно.
В качестве основной объемной единицы используется куб оо стороной 8 см. Этот размер, немного больше стандартных детских кубиков, удобен для рассматривания как художественного объекта и одновременно «игры с ним. Куб является одной из распространенных правильных форм, по сравнению с другими правильными формами обладает наибольшей простотой и в то же время подвижностью, т. е. вариантами манипуляций с ним. В отличие от шара он не имеет такой законченности и обтекаемости, которая с трудом поддается членению и образованию новых структур. Имеются в виду поэмы, составленные из многих кубиков (пирамида; «Житие» в виде рамы, где каждому кубику соответствует клеймо иконы, «Группен-секс» и др.). Наряду с основной формой (кубом) используются и его различные варианты — усеченные формы; а также плоскостные формы (соответственно списку фамилий движется

лента с альтернативой — «жив-умер»), используются формы, не обладающие геометрическими свойствами (бумажное кольцо, воспроизводящее окружность земли в масштабе 1см : 10 верст).

Куб принимается за единицу обозначения самых различных понятий. Это может быть «человекоединица», единица измерения протяженности в км, измерения пространства вообще (см. серию «Вход-выход»), единица, объединяющая мужское и женское начала, символ андрогинии («М-Ж» куб) и др. понятия. Эта постоянно повторяющаяся в различных вариациях форма делает понятной всю структурную организацию данного творчества в целом. Именно потому, что куб является этой всемерной единицей, можно говорить о созданиии персональной мифологии творчества с условностями, которые являются общедоступными. Эта мифологичность и еще одно качество («каламбурная завязка») роднят данное творчество с концептуализмом. Для понимания кубиков не требуется большого умственного напряжения, они основаны на примитивных понятиях, свойственных каждому человеку (стремление к элементарной логике, которая в кубиках подчастую подвергается сомнению, и стремление к игре). В то же время эти компоненты дают основание для интеллектуальной игры с кубиками, особенно с теми, где в меньшей степени содержится литературно-поэтическая идея и драматическая завязка. Эта игра имеет под собой основательную базу, свойственную каждому человеку априори, наиболее ярко и характерно проявляющуюся в детстве. Эта игровая сторона и является одним из определителей направленности творчества в целом, т. е. позитивного отношения к жизни, в единстве добра и зла, без утверждения и отрицания, когда творчество является скорее некой поэтической констатацией с сознательно доверчивым взглядом на мир, явлением восприятия его закономерностей без попытки их изменения, с получением элементарного удовлетворения от существования вообще (более ясно эта концепция выражена в многоголосных поэмах). Каждый кубик не является плодом длительного умственного напряжения (здесь не имеется в виду отсутствие интеллекта, который в данном случае является подчиненным компонентом). Один из важных моментов творчества — стремление к осознанию априорных знаний, выражающееся подчас «вспышками» прозрения. Сказанное не исключает систематической работы, наоборот, требует еще большего расширения знаний и их осмысления в традиционном смысле, т. е. создания интеллектуальной базы в результате «созерцательной любознательности» для обнаружения этих априорных знаний, спонтанной основы творческого процесса (в этом отличие спонтанности ребенка и взрослого).

Отношение к человеку как к явлению природы, как равному среди равных, центральной, но не определяющей фигуре в мире объясняет факт появления кубических «человекоединиц». Кубик с надписями внутри «надо мной, подо мной, передо мной» перерастает в большой куб со стороной 2 м, куда помещается настоящий человек. Все опыты в помещениях (кубах, параллелепипедах, шарах и т. д.) не являются плодом экзистенциального мышления, они уподобляются непрерывному взаимодействию человека с природой, людьми между собой, личностью самой с собой, т. е. тому естественному состоянию, которое, если обратить на него пристальное внимание, может показаться странным. Именно этот акт внимания к естественному состоянию и должен порождать творческую активность индивидуума. Человек становится подопытным кроликом не для автора, а для самого себя, без проявления какого-либо насилия (в противном случае любой эксперимент может быть моментально прекращен). Каждому желающему дается возможность еще раз ощутить, а может быть и осознать свое место и роль в природе, взаимосвязанность и взаимоподчиненность, единородство себя и окружающего, тем самым расширив границы своего собственного «я». Каждый из этих экспериментов является прямым продолжением ежедневного общения с миром в его более или менее ярко обозначенной конвенциональности, выраженной теми же бытовыми средствами, но несколько в ином ракурсе (приближение удаленных в обычной ситуации положений). В то же время эти психологические объекты не являются следствием бихевиористской концепции, поскольку в них ставится цель демонстрации поведения человека в результате физиологической реакции на ту или иную ситуацию, хотя нет гарантии, что для некоторых испытуемых смысл объектов может ограничиться только этим.

Присутствие внутри каждого объекта является художественным творчеством не только автора, но и самого испытуемого, который в данный момент как бы разыгрывает заданную мысль, в то же время не исполняя никакой театральной роли, оставаясь самим собой, т. е. автор по возможности предусматривает естественную непосредственную реакцию на художественный объект. Здесь проявляется родство данных объектов с так называемым «театром концептуализма». Предполагается, возможно, большее внимание, осмысление, а может быть, даже в результате этого удивление своему собственному естественному поведению, за которым дается возможность наблюдать как бы со стороны (речь идет о зеркальных объектах). Делается попытка создать относительно удобные условия для концентрации личности на самой себе (изоляция в зеркальном кубе или шаре, опыт невольного сравнения себя с другими, представления себя в виде различных видов живой и неживой материи, создание собственного портрета на экране с помошью набора изображений частей тела и т. д.). такая концентрация предполагается как двусторонний процесс, т. е. выделение себя из ряда подобных в целях большего осознавания своего подобия, единородства и объективной взаимосвязанности. В этом смысле характерен куб-туалет, где акт дефекации представляется гармоничным процессом общественного существования и выносится в среду (туалет из зеркального стекла устанавливается на городской площади, откуда можно спокойно наблюдать жизнь города). В этой работе наиболее отчетливо проявляется позитивная направленность творчества.

Ноябрь 1975

[1] Альманах «Метки». — Июнь 1977. — №6. Архив Исследовательского института Восточной Европы при Бременском университете. Фонд НА-01 F. 76.



Виталий Комар
и Александр Меламид.
1976.
Фото В. Серова

Виталий Комар и Александр Меламид

Текст из альманаха «Метки», № 1[1]

У них псевдонимы «Известные художники 70-х годов XX века, Москва». Опыт характеристики их работ на русском языке еще предпринят никем не был. Данная заметка нисколько не претендует на заполнение пробела в искусствоведении и страмится направить художественный интерес к «Известным...». Они работают только совместно и с завидным постоянством изменчиво. Четыре разных цикла в год, отличающихся концептуально и визуально. Кардинально переломный момент в их творчестве датируется 72 годом, когда произошел категорический отказ от системы традиционной живописи и идеи «самовыражения», после которого последовала быстрая, решительная реализация современных визуальных направлений в искусстве. Некоторые можно перечислить: соц-арт (концептуально-поп), театрализованные действа, картины с литературныи легендами о несуществовававших художниках, эклектические миниатюры (совмещение исторических стилей и жанров), идеоабстракционизм... Эти феноменальные метаморфозы и необыкновенно легкая игра с прошедшим искусством позволяет им претендовать на создание метаязыка искусства, вернее, особого вида визуальной деятельности — «метаискусства». Их постоянный диалог, в котором традиционно существовала связь художник — зритель, превращен в диалог — монолог, т. е. обращение идей к самим им. И когда они «разговаривают», они не считают себя «артистами». Они точно те зрители, как те, которые знакомятся с «их» идеями. Реализация идеи в материале становится лишь механическим актом. Искусство — общение с идеей.

Серия «Геометрические фигуры» (1975 г.) является превосходным воплощением форм «метаискусства». Об этих геометических предметах, точнее, «объектах искусства» сами авторы говорят как об «объектах, созданных в далеких от иронии поисках идеала». «Реклама» — этой серии — сама является достаточно оригинальным видом произведения искусства. Эта фотографика достаточно отстранена от авторов (она выполнена фотографом), и они здесь становятся уже только зрителями, так же как и по отношению к «объектам», которые рекламируются.

[1] Альманах «Метки». — Август 1975. — № 1. Архив В. С. Грибкова.



Всеволод Некрасов.
Начало 1970-х.
Фото В. Стигнеева

Всеволод Некрасов

Фикция как искусство (но не искусство как фикция), или: как дело было с концептуализмом

Виноват, но священное слово «языки», «языки культуры» в этом деле мало поможет <…> Концептуализм, о котором речь, — не искусство коллекционировать эти самые языки и демонстрировать, тужась высунуть как можно длиннее. <…>
Концептуализм — никак не искусство концепций, вот в чем дело. Не Кабаков 80-х, особенно второй половины. А это Кабаков «альбомов» и даже чуть пораньше, а еще (и в не меньшей мере) это Холин 60-х, да и другие. Концептуализм — не догма, как догма он смешон особенно, хоть первым делом провоцирует догму, а тенденция, и тенденция остро антидогматическая. Откуда я про него знаю, почему говорю так уверенно? Так я тоже — концептуализм. Смотреть хотя бы «Рост дальнейшего…». А это разве не конкретизм? Да. Нет. То есть это просто стихи такие, из стенгазеты ист.-филфака бывш. Потемкинского пединститута в свое время — осенью 59 (пятьдесят девятого) г., опубликованные в стенгазете «Зарница» и спешно из нее изъятые.
И уже сильно позже, в 73-м, 75-м, 77-м, стихи и эти, и другие, и других авторов — Холина, Сатуновского, Сапгира, Бахчаняна, да еще Лёна с Лимоновым — опубликовали на Западе, назвав конкретной поэзией. Можно и так. Верно, нам и хотелось конкретности. Фактичности стиха. Но характерная настоятельность повторов — холинских, моих (то же, что приговских в недавнее время), стойкий привкус выходки, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги, — также и концептуализм, поскольку всё это явно норовит обернуть текст — ситуацией. (Не говоря о Рубинштейне, который так прямо и поступает. Правда, после нас.)
А у художников, с которыми делали одно дело рука об руку с 50-х, те же явления особенно выявились на волне «домашних» выставок 75, когда впервые был случай собраться по выбору, кому кто интересней, ближе. Выставок таких тогда было много, но в трех местах — у Сокова, Одноралова и на Юго-Западе — собрался народ от Шаблавина до Герловиных, от Чуйкова до Скерсиса с Альбертом, Рошалем и Донским; и Рогинский, и Орлов с Приговым, и Шелковский, и Косолапов, и, конечно, Комар и Меламид. Добавить сюда Кабакова, Инфанте, Булатова с Васильевым (а назвал я еще не всех) — и вот в основном те, кого причислят к концептуалистам.
Но никто концептуализм не придумывал, не шел в концептуалисты, не объявлял, не обзывал так себя — кроме, может быть, двух-трех случаев. Я, например, и словом-то этим не интересовался. Не люблю терминов. <…>
Слово же само пошло в ход с легкой руки Гройса. В первом номере «А-Я» — первого, как стояло на обложке, «журнала русского неофициального искусства» (его стал издавать, уехав в Париж, Шелковский) — была статья Гройса о Чуйкове, Монастырском, Инфанте и Рубинштейне под названием «Московский романтический концептуализм». И обзови любой на месте Гройса любых четверых из «А-Я» тогда этим — а может быть, и любым — словом, думаю, результат был бы тот же. Термин сразу прилип ко всему направлению — направление явно обозначилось, специфичность его ощущалась и требовала названия. «Романтический» остается на совести Гройса, а «концептуализм» поменял — расширил во всяком случае — исходное западное значение и стал обозначать именно эту, существенную для нас, специфику.
«Художник мажет по холсту. Зритель смотрит. Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю» (Кабаков). Эту-то тенденцию и стали у нас называть концептуализмом — тенденцию к изживанию материала и произведения, видимым завершением которой представлялось искусство как бы уже изжившее, отказавшееся от материальности вовсе — искусство ситуации, акции. К этому времени оно как раз процвело — особенно «Коллективные действия».
Дадаизм, минимализм, конкретизм, поп-арт, визуальная поэзия, перформанс, хеппенинг, соц-арт и кто скажет еще какие обозначения, включая, конечно, и собственно концептуализм, обобщились у нас в этом последнем. Видимо, потому что отсюда особо явственно представ-

лялась общая сторона этих явлений. И виделась она остро насущной, как бы итоговой. К тому же иные авторы за 25 (тогда) лет обросли чуть ли не всеми этими кличками, так что путь от дадаистской «выходки» к перформансу выглядел целостным: это мог быть просто путь одного автора, который делал, конечно, не «измы», а делал, что мог, свое искусство, конкретные произведения. Стул и «венский», и «легкий», и «гнутый», и «деревянный», и «прочный», и «коричневый», и т. д. Какое-нибудь «М» и «Ж» на двух противолежащих страничках Холина (год, кажись, 63–64-й) — и «минимализм», и «дадаизм», и «поп-арт», и «барачная лирика», и «визуальная поэзия», и «конструктивизм» и т. д. И концептуализм. А нет разве? Словом, это то неофициальное искусство, которое к тому времени успело, изжив комплексы вторичности, заимствованности, созреть в здешних условиях — за те два десятка лет, когда за искусство не сажали, но искусства не разрешали (кроме разрешенного).

Важнейшей же стороной, самой сутью и было остроаналитичное — вплоть до отрицания — отношение к языку, материалу и произведению искусства, за которым — сложный подход к «художническому», артистическому началу, отчасти присвоенному официальным искусством, отчасти им уничтоженному. Это ставило, наряду с задачами анализа, «изживания», встречную задачу «проживания», «отбывания», освоения, реабилитации — и создавало внутреннюю борьбу тенденций, — может быть, наиболее плодотворную для Булатова и Васильева, — контекст, вне которого концептуализм может выглядеть просто по-дурацки (что мы и видим). А за этим, в свою очередь, стояли, конечно, все традиционные проблемы отношений с искусством «разрешенным», искусствоведением и всей передовой общественностью. Сюда-то и поворачивалось, хочешь не хочешь, острие «концептуализма» — как стрелка. И видимо, таки кого-то покалывало. <…>

Итак, К. — концептуализм (пора экономить место) — искусство «мазать по зрителю», но не сваливаясь при этом в подчинение, экзальтацию или конвенциональность, «мазать», не оставляя вымазанным, т. е. искусство ситуации, искусство быть искусством. Чтобы отсутствие произведения не мешало проявляться вкусу, а наоборот, активизировало, освобождало его от предвзятых установок какого-либо «языка». Вот в чем смысл множественности «языков» — в выявлении их относительности. В том, что за языками. Важней специфичности, наоборот, неощутимость «языка», когда он само собой разумеется. И К. — инструмент поставангардизма, который ведь не есть очередной термин, обозначающий направление, а некоторым образом состояние умов. А состояние умов нажить надо, наработать. И наука, живо выучившаяся выговаривать «поставангардизм», так же как до того тараторила лет двадцать про неконтабельность-некоммуникабельность, ничуть невзирая на то, что искусство по определению начинается там, где некоммуникабельность кончается, тут вряд ли поможет. Это наживают в авторской шкуре, когда голова учится у руки. Голова еще талдычит зады про Гогена с Ван Гогом, которые, видите ли, в упор друг дружку не видели, а рука уже гнет совершенно не туда — и слава Богу. Это искусство, учившее сектантству сто лет или больше, и в результате больше всех от него и натерпевшееся, само первое вопит против сект, якобы непримиримости «языков», школ, методов, против идеоложества и переразвитой паразитуры. Что же удивительного, что здешний вопль особенно выраженный, определенный до того, что потребовал термина — К.?

Когда языком искусства становится самый обычный опыт повседневного существования, общения и поведения — только освобожденный от функциональности — жрец, спец по «языкам» теряет почву и кричит об утрате всех ориентиров и критериев, поскольку К. требует не вычитанных, затверженных критериев, а живого вкуса, опыта, понимания. И возможно непосредственной, широкой, непредвзятой оценки. К. стоит на том, что искусство если получается, когда получается, то по всем сразу причинам. Считает единственным серьезным профессиональным критерием «хорошо»-«плохо», а любая конкретизация, уточнение этих понятий — уже сужение, усечение, и обязательно в чью-то пользу, за счет кого-то. Гогена либо Ван Гога. Получается так потому, что опыт повседневного, взятый как художественная система, обнаруживает неисчерпаемую глубину, богатство и разработанность. Идиотски, казалось бы, выглядящий список имен, отчеств и фамилий, голая номинативность Кабакова или Хармса оказывается живой, мерцающей массой нюансов и нажитых нами ассоциаций. Речь оказывается куда тоньше и развитей всякого культурного, специального поэтического языка, и неудивительно: речь функциональна, она в работе, живет и совершенствуется непрерывно. И самый большой культур-спец больше разговаривает, чем пишет, — ведь есть еще и речь пассивная и речь внутренняя. Речь культурней культивируемого «языка». <…> Словом, К. — в пределе, в акции — провозглашает достигнутым наконец слияние искусства и жизни. Но — и это, наверное, самое важное, но — слияния, отождествления только в языке искусства. В иных из «Прогулок за город» Монастырского и всей группы «Коллективные действия» акция и подготовительная (или заключительная) часть «прогулки» внешне неразличимы. Жизнь как жизнь. Идет себе и идет. И где жизнь, где искусство… И в этой-то точке полного видимого совпадения обнаруживается: где жизнь и где искусство — это мы обязательно различаем. Сами, непременно, по определению: скажем, искусством будет тот текст, участок речи, который автор, живя (как все мы) в речи непрерывно, обязуется сделать как можно лучше. Для этого текст, участок искусства надо непременно выделить рамкой. Иначе обязательство будет: делать всю речь, всю жизнь как можно лучше. И прекрасно, конечно, — только это уже не искусство, не дело, не обязательство — а прекрасное общее пожелание…

И «слияние искусства с жизнью» — типичная утопическая идеологема, лозунг: он может работать как интенция и оборачивается вредней-

шим бредом при попытке реализовать его как программу. Естественное дело авангарда — атаковать, оспаривать «рамку», границу искусства, так и эдак выясняя новые и новые стороны его природы. Но в принципе «рамка» неотменяема — без нее-то искусство и сваливается черт-те во что. Сливается сразу не с «жизнью», а с недоразумением, злоупотреблением, да просто с блатом. Именно условленная «рамка» и дает возможность безусловней, шире и непосредственней отнестись к тому, что внутри «рамки», — к искусству. Не то искусство опять придется распознавать по поэтизмам, спецзнакам и признакам, по фальши и рутине. Пришлось бы отдавать искусство жрецам…

Жрецы же не дремлют. Собравши силы, они заходят с другой стороны, благо концептуализм исходный, давший имя этому, нашему, и ставит вопрос о равноправии или даже приоритете концепции перед реализацией — отсюда и термин. Фото стула, чертеж стула и сам стул Кошута — еще и не разберешь, где проект, концепт, и где реализация, воплощение… Конечно, такой концептуализм, исследующий разные грани вечных проблем замысла и воплощения (например, возможность-невозможность в реальном и метафизическом смысле), — искусство ироничное, но ирония здесь объективная, корректная, даже чопорная, как анекдот об английском юморе.

Попав же с практической почвы в мир взбесившихся теорий, проблемы размышлений над чертежом мгновенно обернулись всё теми же проблемами претворения предначертаний. Язык кабаковских «альбомов» до смешного похож на кошутовский чертеж (почему Кабакова первого и стали обзывать концептуалистом), но, что еще смешней, Кабаков этот язык нажил и разработал задолго до всякого Кошута, и ирония здесь совсем-совсем другая. Это рисование пионерски-букварное, мир не технических идей, а закоренелого бюрократического быта, который живо интонирует по-своему любую идею, концепцию и что хочешь. <…>

Художник сводит счеты с художничаньем. Последовательно уходит рисунок, композиция, уходит, наконец, и изобразительность — убрана и рамка, остался один лист. На листе — ничего. Что, так и ничего? Не совсем… Не осталось ничего художественного, но остается искусство… Пока лист — из той же серии, лист может повторяться, меняться, перейти во что-то еще, на очередном листе может опять что-то возникнуть и т. д. Это всё можно сделать хуже, можно лучше, искусней — это надо уметь… Искусство и есть то, что надо уметь. Связь с произведением, материалом еще не порвана — она всё тоньше, напряженней. Хотя она отрицательная, через серию отказов, отталкиваний. Но вот оттолкнулись, и как понимать: провал это или полет? Взмыл ты или у тебя из-под ног вывернулась опора? И всё зависит, как понимать ничего, которое получилось. Если так и понять как нуль и свой произвол, полномочие без конца так и кормить зрителя ничем — тогда конечно… А если понимать ничего как всё, как ничего специально художественного, зато всё по тем же правилам искусства — что получится, но как можно лучше — тогда другое дело… И вот тут, наверное, самое трудное место. Отворачиваясь от произведения и материала, К. как бы не желает знать школу, выучку — ему сразу подавай результат. К. ярый демократ — он против намека на иерархию жанров… Почему в самом деле, скажем, гениальная острота и ее автор ходят какими-то неприкаянными и пропадают в конце концов невесть куда? Почему они лишены прав? Чем острота хуже любого произведения искусства? Истинная правда: Жигалов с Абалаковой поставили стул в людном, тесном экспозиционном помещении, а на стул положили записочку: «Стул не для тебя. Стул для всех». И лучшей эпиграммы на нашу систему я, например, просто не знаю. Я за то, чтоб этот стул входил во все хрестоматии, чтоб он как-нибудь покупался, продавался и чтоб авторы могли этим в достатке прожить до конца дней — стул стоит того. Гений бесценен. Острота — нет, не ниже, не хуже — одна сложность: она теперь обязана быть гениальной, каждая новая строка. Поскольку не гениальная острота — сразу нуль, никакое не искусство. И тут демократ К. запросто оборачивается демагогом, просто жучком… Мгновенно возникает организация, рутина хуже всякой академической — ради имитации некоего постоянно действующего остроумия и находчивости как жанра, рода искусства. К. выступил против претензий и провалов, волчьих ям искусства, выеденного жрецами, но у того искусства налицо хотя бы техническое умение, хоть минимум. Кстати, К. как-то надежнее получается у тех, кто все-таки владеет вроде бы отвергаемой техникой — не зря, наверно, и тот же Жигалов художник по ремеслу. Пытаясь же напирать на доктрину во что бы то ни стало, автор-концептуалист идет против всей природы. К. роет сам себе яму глубже прочих и обязуется совершить чудо: перелететь. Собственно, даже наладить полеты, рейсы. Опоры — обычное умение-понимание-оценка видимой работы — убраны, и… Случаются и чудеса, но отнюдь не каждый раз. Но мы-то как раз ждали надежности — а то для чего было и огород городить, ездить за город… Надежда же на постоянную, добросовестную работу, невидимую, скрытую, которая только и дает эффект гениального взлета, — это расчет на непременную сверхчестность, на честное слово — опять что-то утопичное. <…>

Искусство состязательно и притязательно. Обязательно. Самый свободный рынок, открытый клуб, соревнование — кто сумеет лучше. Допускаются все желающие — иначе это уже не искусство, а что-то другое. Желающие, а не посвященные. Выигрывают умелые, а не осведомленные — кого натаскал более престижный репетитор. Поэтому и язык тот, который мы все уже знаем — хотя бы в идеале, в пределе. «Освобождение искусства от искусства», актуализировавшееся где-то, помнится, до поп-арта после ташизма, все-таки дело темное. Это опять же из той же оперы. Это будет, как выражался Аполлон Григорьев, при соединении луны с землей (искусства с жизнью), когда черт помрет, а у него, по сказкам, еще и голова не болела. Другое дело — освобождение искусства от искусственности. Тут дело вечное. Но никак

не от искусности, умелости. Тогда это попытка освободить искусство от искусства. <…>
Авангард — последняя покуда модификация того самого модернизма-авангардизма-формализма, с которым боролись отнюдь не только лишь в «эпоху застоя». Тут старей счеты. Вредное искусство, соображающее. Искусство знать как дело требует, а не как начальство велит и всякий еще учитель учит — поэтика профессионализма, по меткому слову Раппопорта, — а ведь тоже ученого. И с учеными бывает по-разному.
Не новинка — диковатого вида, отдельное от искусства уродство, а нормальное очередное открытие одной из основ. Т. е. К. был всегда: всегда было общение автора с публикой, сообщение автора публике, просто материал произведения всё брал на себя без остатка и заслонял, маскировал ситуацию. И суетность, имитационность всякого усложнения произведения, нагромождения художественных средств и описательства в искусстве (столь любезного, питательного, удобного и науке) сразу вылезает наружу. Интересно: и ведь ни один интеллектуал не брякнет, что Бах-де примитивней Бетховена: это вызубрили, слава Тебе. А вот про Островского, почти чуть не доросшего до Чехова — слыхать то и дело… Уж такую избрали профессию: жить сложностями в искусстве, а не искусством. Так вот любой сложности и мудрености механика внутри произведения очевидно убога перед «механикой» ситуации, внутри которой и произведение, и автор, и публика, — а эта-то механика и имеет значение, с ней-то и работает искусство на самом деле.
Вообще же этот К., наверное, точней бы уж назвать контекстуализмом. Первейшие параметры этой искусности — уместность, точность. Кажется, впопыхах кто-то путает уже с конъюнктурностью — нет, нет, то — другое. А это — это не кто-нибудь, а Хармс — грубо насущная необходимость в этой давке вот этого тычка в этой именно точке. И по точному толчку оживает давка, весь контекст. Хармс и есть — первый концептуалист. Он, собственно, один и сумел оправдать манифест ОБЭРИУ как реального искусства. Не реалистического, не реализма — при реальности «изм» — суффикс отвлеченности — вряд ли обязателен. Именно реального, возвращающего от второй — изображаемой, творимой искусством реальности к первой, существенней-шей: реальной ситуации «автор — публика». «Искусство искусственно, природа природна» — блестяще сказано, но, кажется, это Арп так сказал. Есть разве сведения, что и Дюшамп с ним согласился?
К. — типичное основополагающее открытие, и такое открытие просто обязано испробовать свои возможности, испробовать себя на универсальность — только чур: честно, считаясь с результатами — что получается — а не только с намерениями. Может, теперь совсем долой, вон произведение, будем жить акциями? Что-то нет, не очень выходит… К. — то движение, которым искусство отряхивается от паразита, но плох паразит, который при толчке не постарается вцепиться покрепче. И К. стремглав попадает под власть своих интерпретаторов — факт искусства тут еще беззащитней, чем даже в театре. А в театре ведь давно у нас тот спектакль лучше, про который критик лучше знает, как ему писать, какими словами… И автор концепта, как видим, спешит наперед критика, спешит сам стать себе критиком, теоретиком, интерпретатором еще и прежде чем автором (как, впрочем, и режиссер сплошь и рядом). И тут конец искусству. Потому что искусство по определению не может исчерпываться и измеряться суждениями о себе. Искусством называется то, что заведомо больше любого о себе суждения, как сознание больше осознания — иначе и осознавать нечего. К. когда бывает искусством (в лучших акциях Монастырского, например) — бывает перформансом на тему самоопровержения: опровержения всей идеи буквальной реализации, приоритета «концепта», и опровержения смешной посылки, что вот сейчас это искусство у нас примется исправно исполнять предварительное суждение — т. е. концепт. Живое исполнение акции, конечно, сплошное плодотворное издевательство над такой посылкой. Оно дополняет и корректирует, обогащает намерение, как во всяком искусстве. А иначе зачем и исполнение. Иначе оно — отбывание церемонии, междусобойчик — и так тоже бывает. Но это уже если искусство, то совсем, совсем не в том смысле. Дело искусства — производить впечатление. Концептуализм, увы, бывает громоздок — это плата за легкость, естественность повседневного языка и материала — и ему приходится впечатление организовывать… А чуть перестараться — и пришли к искусству организовывать мнение — или, по выражению самого маэстро организатора, стиль эпохи. Вот тогда мы и имеем выставку «Дорогое искусство», насыщенную акционностью, аукционностью, но обошедшуюся без Олега Васильева.
Открытие, осознание одной из основ искусства — вроде открытия, скажем, нервной системы в теле. Но открытие нервной системы никак не значит долой костяк или теперь не надо кровообращение. К. ничего не перевертывает вверх дном — поправляет, ставит точнее. И возвращение первой реальности не может отменить реальность вторую, творимую, основной опыт искусства, но оно мешает фальсификации, злоупотреблению этой реальностью, мешает «творить» косно и халтурно. С этой стороны К. — первым делом опыт радикальнейшей конструктивной рефлексии, и по мне именно как таковой он и принес самые бесспорные результаты. Реальность первая наиболее жестко испытывает, проверяет вторую реальность, творимую, и упрочивает ее, особенно надежно страхует творчество художника от художнических претензий, завирания, авторского произвола.
Не демонстрация художественного благого намерения, а исследование реальной возможности осуществиться намерению — вот что дорого мне прежде всего в картинах Булатова и Васильева. Просто близко — я и сам, к примеру, занят именно возможностью выявиться высказыванию в условиях речевой реальности. Живая, интонированная речь, речевая ситуация и препятствует, и выясняет, что действительно ты имеешь, как говорится, сказать, а не просто что тебе пожелалось. Так

же, как изображение у Васильева и Булатова выявляется в условиях, в ситуации картины. Картина для них — пространственная реальность, которую они к тому же сами непрерывно исследуют и создают. То-то и изобразительность их — по природе необходимая речь, а не избранный язык... <...>

1989

Печатается в сокращении, полностью см., напр., здесь: Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Пакет / А. И. Журавлева, А. И. Некрасов; [впервые опубл. в альманахе «Мангазея». — Новосибирск: 1990]. — Москва: Меридиан, 1996.



Дмитрий Пригов и Борис Орлов перед дверью мастерской. 1970-е. Фотограф неизвестен. Из архива Б. Орлова

Дмитрий Пригов
Интервью Георгия Носкова
1988 (?), Москва

Георгий Носков. Дмитрий Александрович, хотелось бы, по возможности, избежать в этом интервью двух распространенных журналистских ошибок: первое – уйти от легковесного подхода, который помешает нам выяснить эстетические характеристики «московского концептуализма», а второе – попытаться обойтись без уныло-академического стиля, присутствующего в статьях о концептуализме в самиздате или журналах «Родник», «Даугава». Начнем, если не возражаете, с традиционного вопроса: когда возник «московский концептуализм»?

Дмитрий Пригов. С 1975 года я вел Клуб скульпторов в Союзе художников. За исключением нескольких имен, там было все то, что мы имеем теперь. Были встречи, обсуждения, в иной квартире в те времена набивалось народу человек по сто. Мы не соотносили себя с официальной культурой и не потому, что были полны высокого презрения, просто у нас была своя жизнь, свои интересы.

То есть жертвой брежневщины вас представлять не стоит?

Нет. Проблемы печатают — не печатают для нас не существовало. Страдали тогда люди, которых не принимали в официальную культуру. Никому из нас и в голову не приходила мысль нести свои стихи в какой-либо орган. И сейчас я печатаюсь просто потому, что у меня нет резко принципиальной установки не печататься.

Концептуализм часто упрекают в узости. Ваше мнение на этот счет?

Явление это неоднородное, это только со стороны — все китайцы на одно лицо. Задача концептуализма не в том, чтобы синтезировать какую-либо узкую или широкую полосу культуры, он мыслит языками, часто такими, которые не приняты в литературе: лексика газет, лозунгов, социальных стереотипов. Для неподготовленного человека не заметно, как языки в концептуальном произведении сталкиваются, причиняют друг другу боль, и подобный поединок чрезвычайно важен.

Можно ли в таком случае считать, что концептуализм ставит во главу угла только клишированные формы сознания и этим принципиально отличается от традиционного поэтического творчества, которое привычно имеет дело с «лирическим героем» или уж во всяком случае с индивидуальным сознанием, продуцирующим произведение?

Дело в том, что существующее в исповедальном поэтическом сознании в той же мере существует в сознании концептуальном, изменяется лишь зона расположения и привычная фокусировка. Поэтому часто привычное обнаруживается на непривычном месте. Лирическое сознание как бы произносит монолог на сцене, сознание же концептуальное — это сознание режиссерское: на сцене актеры, самого режиссера на сцене нет, но имплицитно он находится в любой точке сцены. Привычное сознание пытается среди героев отыскать автора, но автора и авторского языка в произведении практически нет. Авторство здесь в другом: как режиссер вводит, как выводит героев, как он разрешает конфликты.

Закономерный вопрос: если так резко обозначены правила игры, то на чем основываются сходства и различия между, например, Львом Рубинштейном и вами, Ильей Кабаковым и Тимуром Кибировым, Эриком Булатовым и Иваном Чуйковым?

Группу наших концептуалистов объединил интерес к языковым проявлениям в сфере любой художнической деятельности, попытка воспринять реальность в виде языковых жестов и жанров. Люди были, разумеется, разными: Чуйков, скажем, имел дело только с системой изобразительности, у Кабакова это соотнесение вербального ряда и изобразительного. Что касается меня, я пишу скорее как бы стихи, отличаясь этим от Рубинштейна, который пишет нетрадиционные концептуалистские тексты. Например, два года назад я писал стихи женские, сейчас пишу стихи английские, писал некрологи и так далее. Самое главное — восприятие не исповедальное, а языковое. Концептуализм работает на расстоянии от текста, и это расстояние может быть гигантским или почти незаметным. Эрик Булатов огибает текст на огромной высоте, он как бы движется параллельно его поверхности. У меня, например, происходит другое: я взаимодействую с текстом по вертикали, то влипая в него, то от него освобождаясь. В эпоху героического развития признаком мастерства именно и было умение не влипнуть в любые хитросплетения текста. С наступлением времени постмодернизма правила игры изменились: постмодернизм характеризуется мерцающим типом сознания — автор задерживается в тексте ровно настолько, чтобы полностью в нем не пропасть, то проваливается в него, то отскакивает, полное отчуждение не допускается, как и полное влипание.

Чем объяснить, что «московский концептуализм» имеет мало общего с западным?

Само название условно, но, строго говоря, действительно, с точки зрения западной — это уже не концептуализм. Как многие русские новации, концептуализм пришел с Запада. Западная культура, как это обычно бывает, подзапоздав, выплескивает в Россию целый пучок культурных направлений, не все из которых приживаются. Поп-арт, гиперреализм, например, принадлежат приблизительно одному культурному менталитету, но поп-арт на нашей почве не нашел референтов своей деятельности. Как мне кажется, это связано с угнетением у нас предметной сферы вообще, заменой предметности пафосом номинации. Возобладал концептуализм. В России всегда существовало перепроизводство идеологических клише, аналогично перепроизводству предметов потребления на Западе.

Обратимся к ироническому элементу вашей поэзии, можно ли считать его запланированным?

Основной метазадачей концептуализма является выявление логосов языков, в том числе бюрократических языков, живущих по законам Паркинсона. Всякий язык, возникнув, стремится к экспансии во внеязыковые сферы, он также стремится пожрать в сфере языка другие языки, поэтому он агрессивен, будь это язык марксизма или фрейдизма, язык газет или академической науки. Концептуализм разоблачает тоталитарные амбиции языков, того же литературного языка, например, стремящегося захватить весь мир и описать его своими терминами. Смеховая реакция как раз возникает на той грани, где язык лишается своей аксиоматической кажимости. Язык сламывается во всем — и этому помогают рядом действующие в тексте языки. Концептуализм гуманен в том смысле, что он разрушает амбиции сильных языков, которые предстают жалкими. Смех возникает также как результат точности узнавания и как облегчение от освобождения. Языки представляют ту же драму, которая происходит в реальности, неся ту или иную идеологию. Человек же должен освободиться от тоталитарных амбиций. Человек должен почувствовать точку свободы, в этом смысле искусство решает проблемы предпоследние. Последние решает религия. Человек избавляется от идентификации себя с языком — теперь он способен сделать выбор. Я выстраиваю текст на многих уровнях: первый уровень это анекдот, второй уровень — конвенционально-поэтические красоты; третий уровень — это уже взаимодействие автора с текстом, а четвертый — некий глобальный метафизический уровень. Каждый, конечно, вправе воспринимать текст на том уровне, который ему интересен, у меня на этот счет нет никаких амбиций. Хочешь видеть в моих текстах голый анекдот — ради бога! Я вовсе не пытаюсь овладеть душой читателя, внедрив в нее все заложенное в тексте содержание. Я пытаюсь в так называемых «малых формах» добиться некоего глобального результата, хотя пишу чаще книгами. Например, «Образ Рейгана в советской литературе», «Маленькие трагедии», «Книга о счастье в стихах и диалогах» — все это выстроенные композиции, одно целое, состоящее из небольших отдельных кусков. Основная же слож-

ность состоит в непривычности языка и ситуации, репрезентированных в тексте. Я думаю, что самая демократичная литература — не та, которая понятна всем, но та, которая учитывает все конвенциональные языковые жесты.

«Московский концептуализм» упрекают часто в близкой родственности с обэриутами. Что вы скажете на этот счет?

Подобные замечания вряд ли состоятельны. Имея дело с языками, мы работаем по определенной системе… Концептуализм вышел из изобразительного искусства, и в Москве моей юности обэриуты были мало известны, на нас воздействовал Кошут, Бойс, американский поп-арт. Но если рассматривать концептуализм как третий возраст авангардизма, то отдаленное сходство, пожалуй, есть.

Первыми конечно были футуристы?

Совершенно верно, и конструктивисты. Их целью было создать истинное произведение искусства, это были такие инженеры и ученые: недаром они так активно выплескивались в сферу дизайна. Второй менталитет авангардизма, понявшего, что ничего не может быть истинного, явил образцы чисто абсурдистского сознания, не только у нас, но и на Западе. У Введенского, скажем, истинность сламывается на уровне двух слов, тотальный абсурд проступает на семантическом, синтаксическом, грамматическом и других уровнях. Концептуализм, третий менталитет, полагает, что каждый язык истинен в пределах его собственной заданности, семантики, грамматики, синтаксиса, и сламывается в том месте, где он начинает претендовать на тотальность. Кстати, эстетические установки сказывались даже на типах личности: футуристы — это энергичные инженеры, обэриуты — мистификаторы и клоуны, концептуалисты — достаточно хорошо социализированные люди, они понимают что есть что.

А как насчет потрафления популярным вкусам? Вы часто «играете на публику»?

Я работаю имиджами, то, что сюда попадет «попс» — естественно. Концептуалист общается со всеми типами языков и чаще всего с наиболее маркированными, государственный же язык чрезвычайно выгоден. Люди вообще чаще воспринимают поверхность, а не измерение, поэтому они часто не могут прорваться…

Но, Дмитрий Александрович, не слишком ли скрыт метафизический пласт, а с другой стороны выпячен, как вы говорите, – анекдотический? Вы одеваете милицейскую фуражку, выходите на сцену ЦДЛ – это эффектно, но до метафизики дело тут вряд ли доходит.

Подобная работа была распространена в героический период концептуализма, это был имиджево-контрастный подход. Сейчас я чаще всего отыгрываю имидж высокого поэта с бабочкой на шее. Образ милиционера воспроизводится в моих текстах примерно так же, как образ рыцаря в романах. Смех возникает в результате появления персонажа в непривычном контексте, как, например, присутствие мата в лирическом произведении.

С концептуальной точки зрения мат, разумеется, тоже оправдан?

Конечно. В свое время мат (в силу его малой семантической и большой эмоциональной значимости) я применял для расшатывания жесткой дистанции между автором и текстом. Это аналогично исполняемым мной «Оральным кантатам», где дистанция между тобой и текстом сламывается и разряжается в чистый крик, здесь для меня самого уже не вполне понятно мое взаимоотношение с текстом.

Представляю, Дмитрий Александрович, какие неразрешимые проблемы встанут после массированного опубликования ваших текстов! Сценическая часть имиджа у вас разработана детально, у вас профессионально поставлена речь. Эти проблемы вас не пугают?

Пока это мало меня занимает. Я, работая в нескольких зонах: тут и перформанс, и изобразительное искусство, — пишу стихи… Думаю, что в пределах по крайней мере Москвы люди, интересующиеся всем этим, знают, чем я занимаюсь. Мешает мне скорее неразработанность определенных зон культуры, а не незнание публики. Впрочем, для массового зрителя эти зоны не должны и не могут быть разработанными — я говорю о культуре в целом. Культура, по сути дела, это разжевывание. Именно сама культура может разжевать то или иное, превратив в кашицу, — и дать эту кашицу тем, кому нужно. Кому же не нужно — нет. То, что зритель что-то может или не может узнать, меня ведь не остановит, хотя я выношу мои работы в общество — ведь имидж всегда конкретен.

Помимо участия в «Альманахе», представлении «Мастерских» вы сотрудничали с Олегом Киселевым[1], музыкантами. Совсем немного об этом.

Я работаю с джазистами, Владимиром Тарасовым, Сергеем Курехиным… Мне близок этот тип театральности.

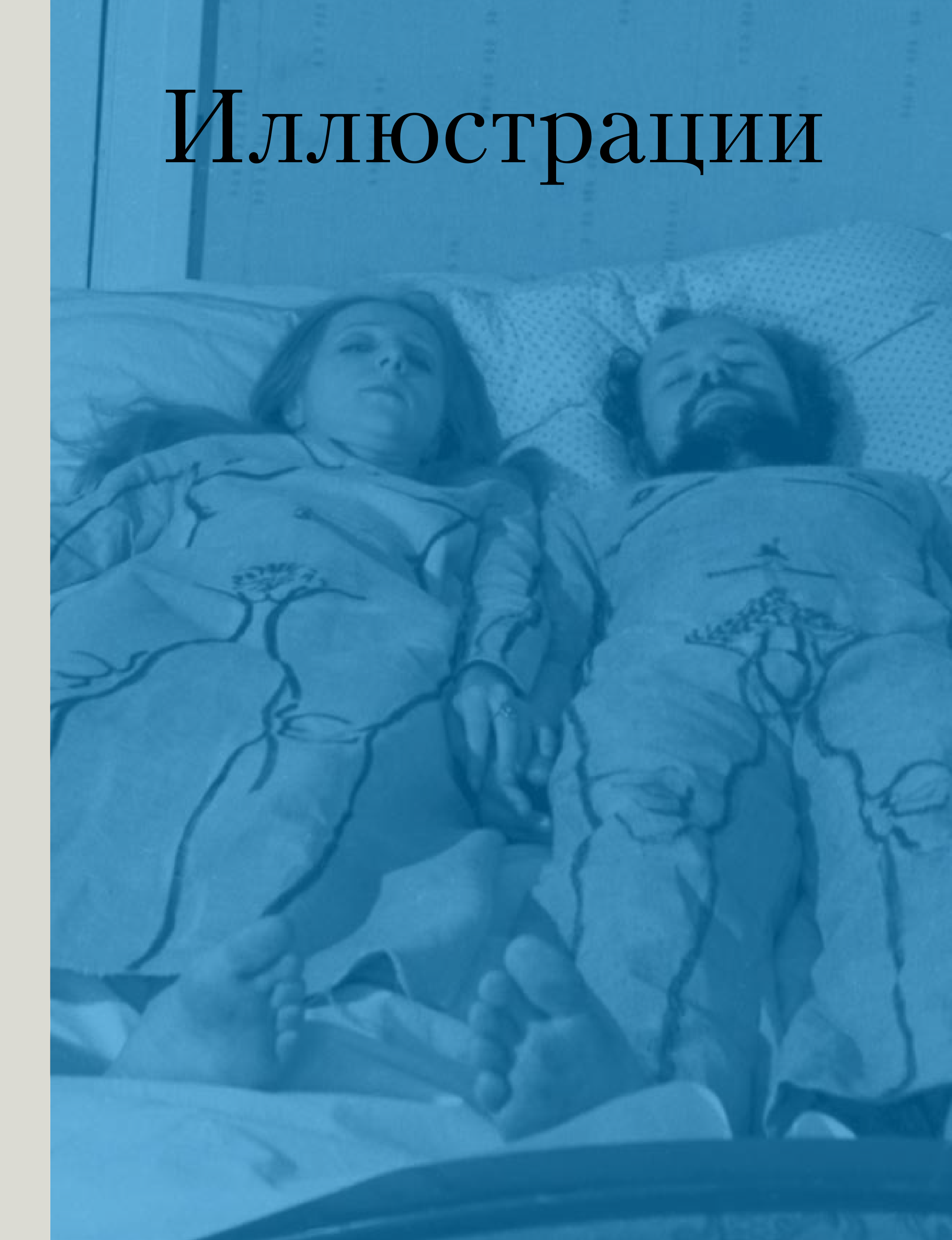
Каково ваше отношение к повседневной литературной продукции?

Честно говоря, я могу читать с полной отдачей и вниманием только тех, кого лично знаю, как феномен официальная литература волнует меня мало. Я вот с Андреем Битовым знаком — его и читаю. С Маканиным и Крупиным, к сожалению, нет, ни одной книги их и не прочел. Стыдно признаться, не знаю, правильно это или нет, но я абсолютно не представляю, что там в «Литературной газете» пишут. И Айтматова я ни одной вещи не читал, и Шукшина — тоже… Причем у меня есть представление о них, я могу говорить: «О-о-о, Шукшин!». Имидж Шукшина мне совершенно ясен, остальное как бы частности. Кого я еще читал? Сашу Соколова — с вниманием и удовольствием. На первое место я бы поставил Владимира Сорокина, но лишь по той простой причине, что он мне ближе. Потом — Виктора Ерофеева, Евгения Попова, Татьяну Толстую… Просто я их знаю, я их читал. Из людей с которыми не знаком, я читал только то, что в какой-то мере кажется мне принципиальным, например, Кавафис[2]. Все, что развивается в известном имидже, — занимает мало: писатели-деревенщики не интересуют не потому, что плохо или хорошо пишут, а потому, что подобный имидж не нов. Взаимоотношения писателя с литературой, с народом — все это уже было, Лев Толстой в основных чертах это уже отработал. Шилов и Глазунов не потому не интересны, что являются плохими или хорошими художниками — нет, они просто повторяют классический тип русского художника-передвижника, который достаточно ясен.

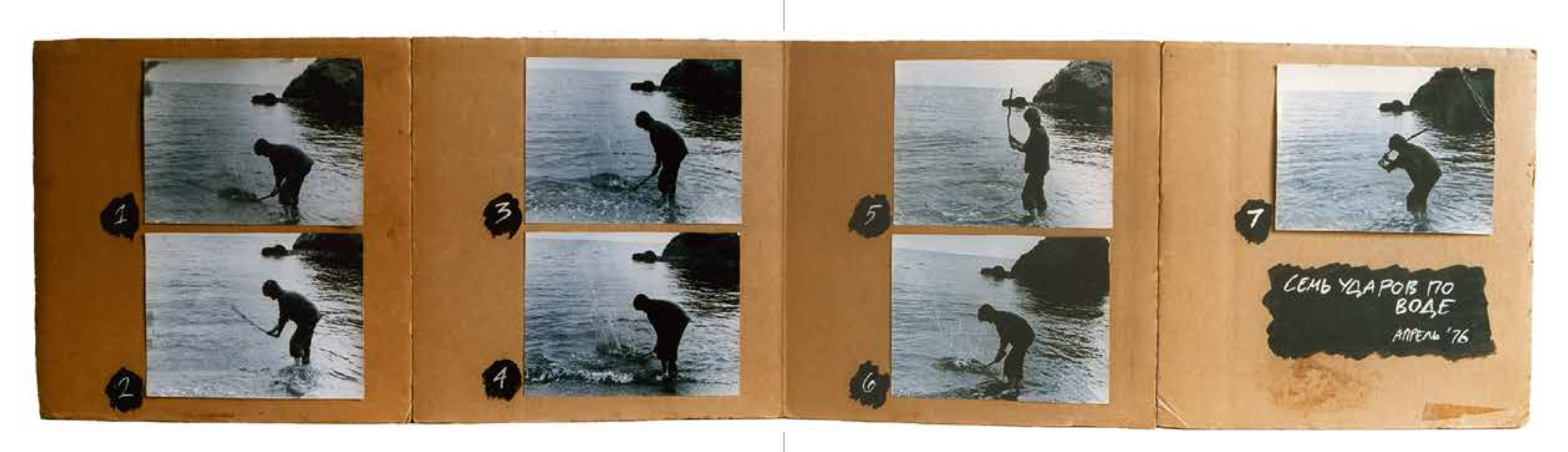
И последний вопрос. Как вам удалось стать достаточно образованным и здравомыслящим писателем, среди безвкусицы и нездравомыслия?
Да очень просто. В течение семи лет подряд после окончания Строгановского училища я каждое воскресенье посещал одну неплохую библиотеку. Там я прочитал, например, почти всех отцов церкви, многое другое, там я учил иностранные языки… Все семь лет, каждое воскресенье, в любую погоду. А потом однажды, идя в библиотеку, подумал о том, что еще две или три книги мало что изменят. Но и потом, конечно, читал много.

Интервью было подготовлено для первого номера журнала «Мысль и культура», который так и не был издан. Публикуется по: http://www.facebook.com/anashvili/posts/248551471897058

1 Киселев, Олег Григорьевич (1944) — актер, режиссер, мим, художник. Основал «Театр импровизации» при Союзе театральных деятелей СССР. Живет в Канаде.
2 Кавафис, Константинос (1863–1933) — греческий поэт, живший в Александрии, Египет.



Иллюстрации



Семь ударов по воде.
1976. Кат. 1



Михаил Одноралов, Виктор Скерсис, Лев Бруни в квартире Александра Юликова.
Середина 1970-х.
Фото В. Серова (?)

Линейка «Таков закон».
1976. Кат. 2



Слава КПСС II.
1975. Кат. 3



1 кв. метр земли.
1975. Кат. 4



Плоский глобус.
1975. Кат. 7

Глобус.
1975. Кат. 6



Гусеница.
1976. Кат. 9



Вишня.
1975. Кат. 5



Мадонна с младенцем.
1977. Кат. 10



Вредители хлебного дерева.
1976. Кат. 8



Ты мыслишь –
а я существую!
1974. Кат. 28



Внутри меня шар – Это он шар,
а я куб!
1974. Кат. 12



Лучше
не заглядывать.
1974. Кат. 22



Manchester. Population
541.500.
1975. Кат. 40



По Чехову.
1975. Кат. 36

Республики СССР.
1975. Кат. 37

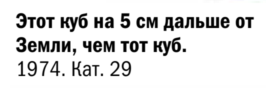


Тебя бы на мое место.
1974. Кат. 27



Прошу не беспокоить.
1974. Кат. 26





Этот куб на 5 см дальше от Земли, чем тот куб.
1974. Кат. 29



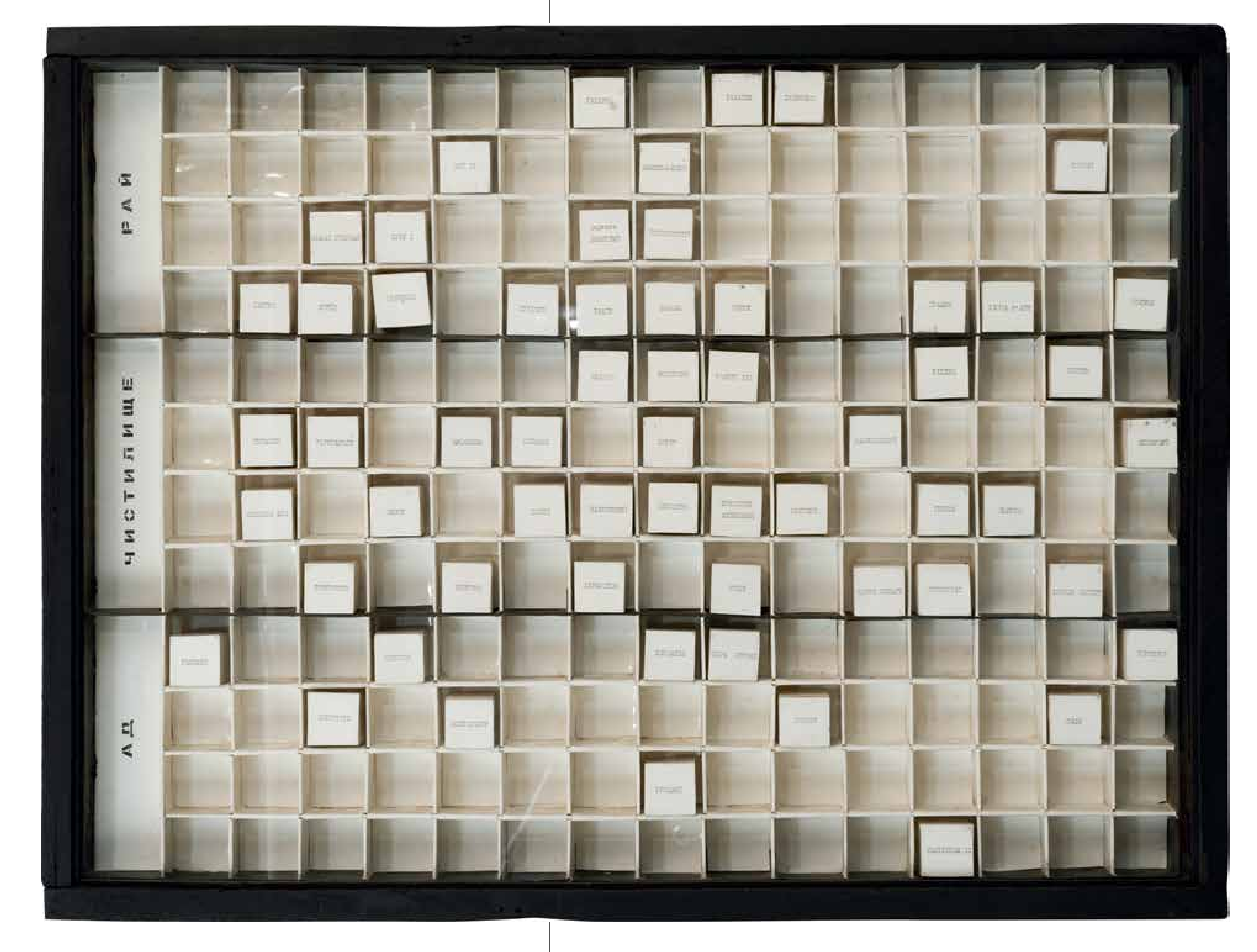
Определите верхнюю и нижнюю грани куба.
1974. Кат. 23



Четки (Спектр).
1976. Кат. 38



Групповой секс.
1975. Кат. 34



Рай – чистилище – ад.
1976. Кат. 41




Зима – лето.
1976–1977. Кат. 43




Яблоко.
1977. Кат. 48




Солнечные часы.
1977. Кат. 46




Костюмы.
1977. Кат. 45

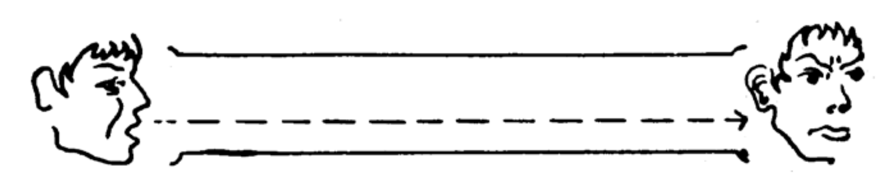


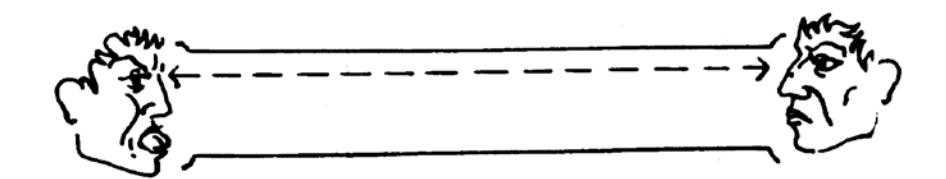
Зоо – Homo sapiens.
1977. Кат. 44



Мысль в футляре.
1978. Кат. 49







Коммуникационная труба.
1974. Кат. 50



Пять выгоревших на солнце листов бумаги.
1975. Кат. 51



Сахаров из сахара и Солженицын из соли.
1977. Кат. 57



Термография Горького.
1975. Кат. 52

60 ногтей Донского, Рошаля, Скерсиса. К 60-летию Советской власти (Новое летоисчисление 1917–1977).
1977. Кат. 55



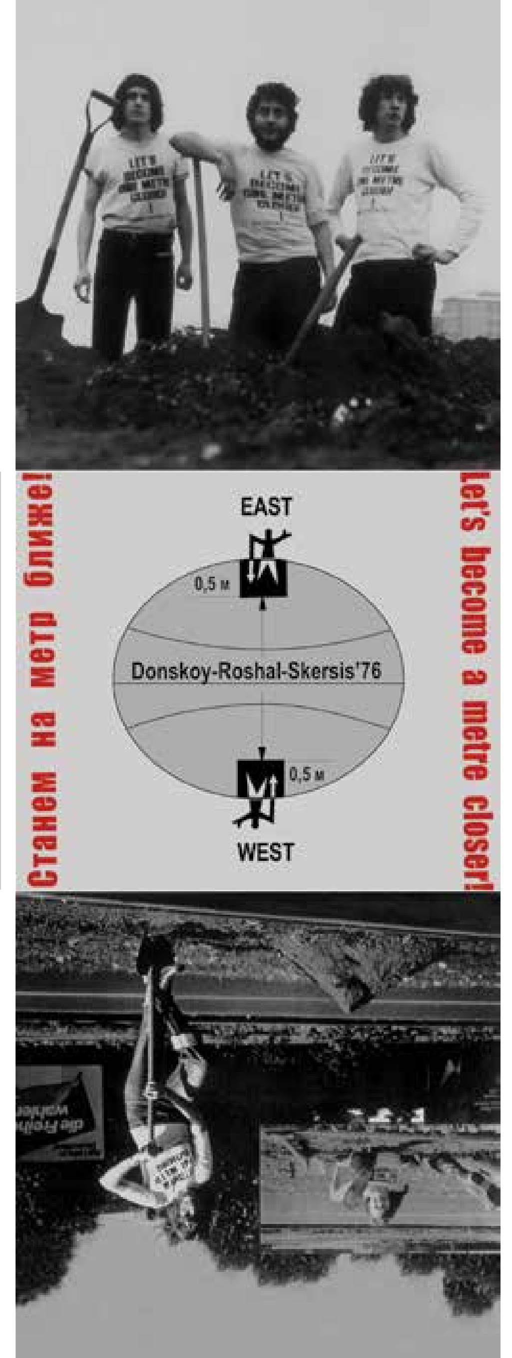
Станем на метр ближе!

В целях
сближения НАРОДОВ
Донской-Рошаль-Скерсис
предлагают всем жителям
западной части мира
ежедневно
в 12 ч.по Гринвичу
копать ЯМУ
0,5 метра
ГЛУБИНОЙ.
В это время
Донской-Рошаль-Скерсис
будут копать ЯМУ
такой же глубины
с ПРОТИВОПОЛОЖНОЙ
стороны ЗЕМНОГО ШАРА.
ЗА ЛОПАТЫ, друзья,
станем на метр ближе!

Let's become a metre closer!

For the relief
of PEOPLES rapprochement
Donskoy-Roshal-Skersis
propose
to all inhabitants
of WESTERN
part of the World daily
at 12.00 Greenwich
mean time to dig
a HOLE 0,5 metre
DEEP.
At the same time
Donskoy-Roshal-Skersis
will dig a HOLE
of the SAME DEPTH
from the OPPOSITE side
of the GLOBE.
TAKE YOUR SHOVELS, friends,
let's become a metre closer!

EAST
WEST



Станем на метр ближе.
1976. Кат. 54



Искусство в массы.
1978. Кат. 60



Минута недышания в защиту окружающей среды.
1977. Кат. 56



Серия «Нефункциональное искусство». Попытка взлета.
1977. Кат. 58



Серия «Нефункциональное искусство». Попытка увидеть самоё себя в прошлом и будущем.
1977. Кат. 59

Группа «Гнездо»
(Геннадий Донской)
Направление мысли.
1979. Кат. 61

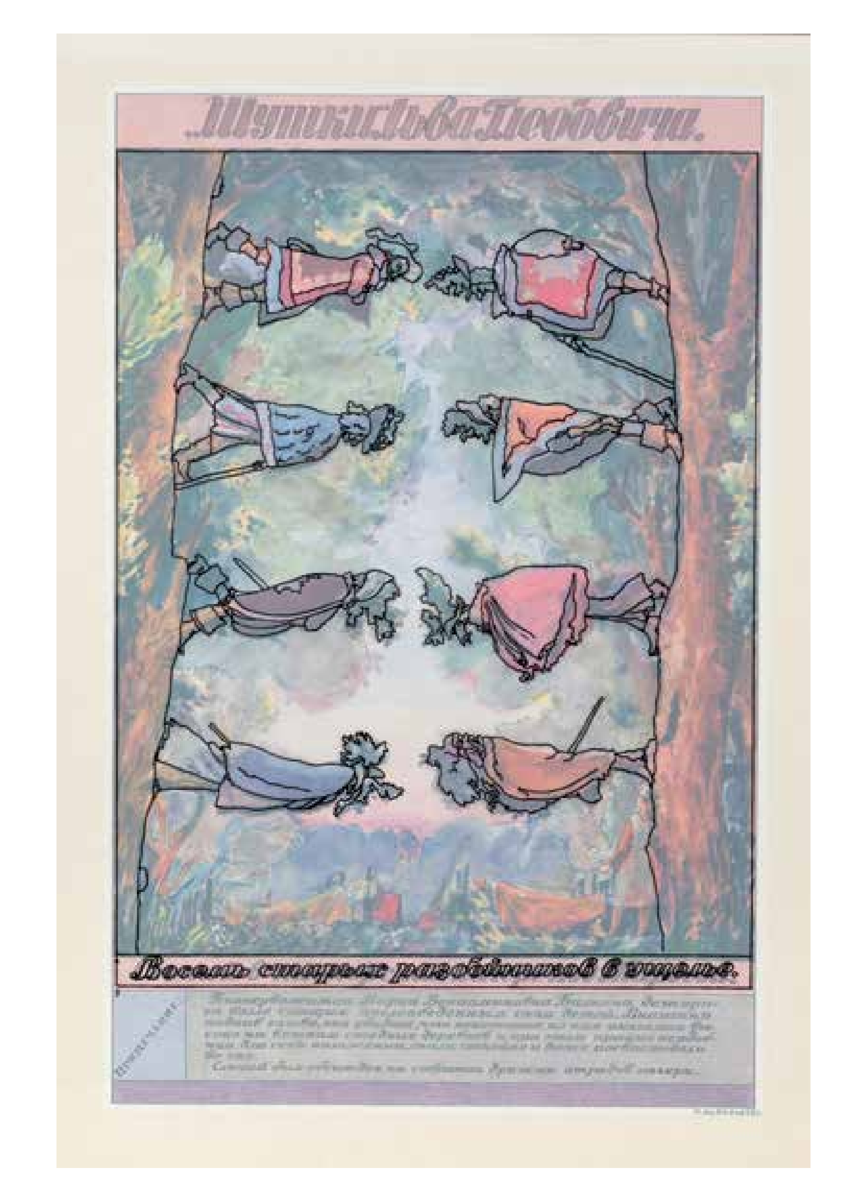
НАПРАВЛЕНИЕ МЫСЛИ.
Противоположный конец магнитной ленты направлен
на Запад.
Текст, записанный на ленте: "Работа, ориентированная
одновременно на Запад и на Восток".
14 декабря 1979 года.
Донской
Рошаль
Скерсис



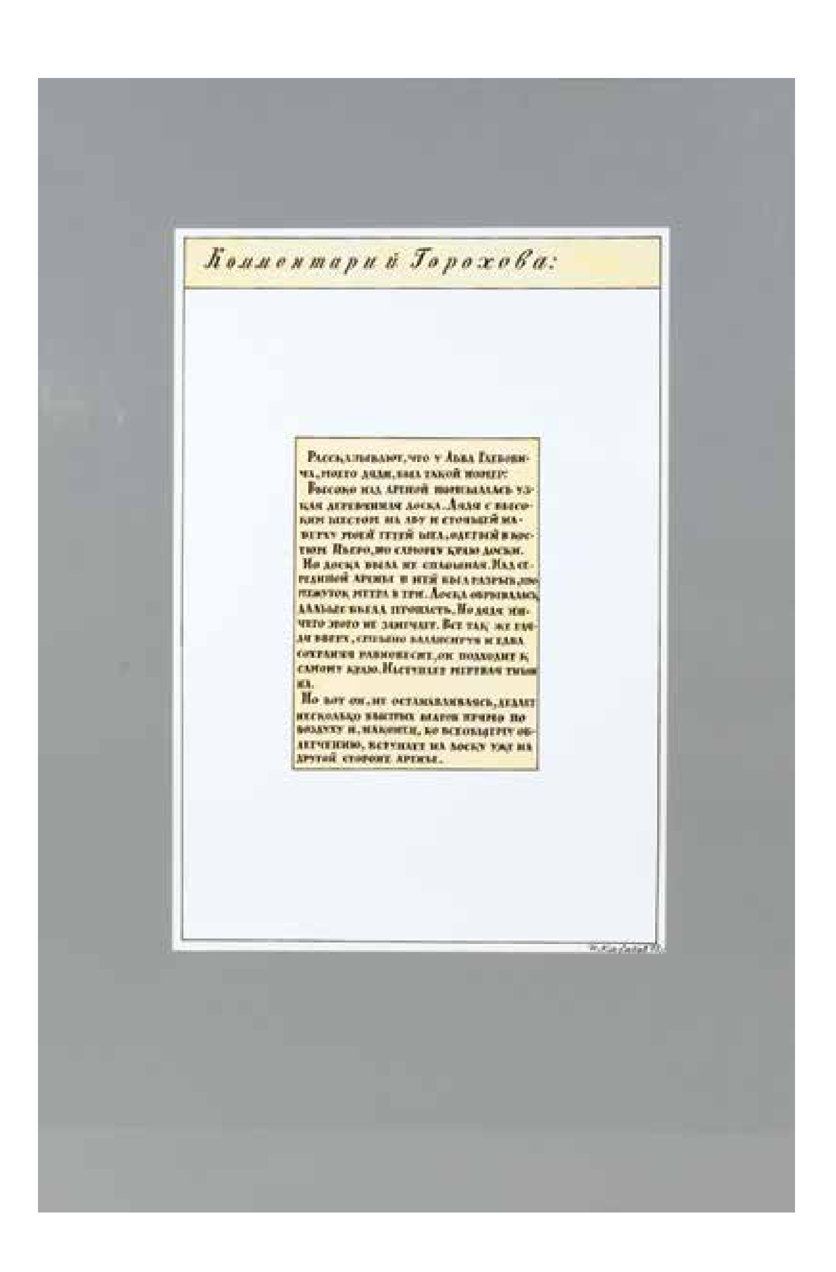


Шутник Горохов.
1973. Кат. 62
Листы 1, 2



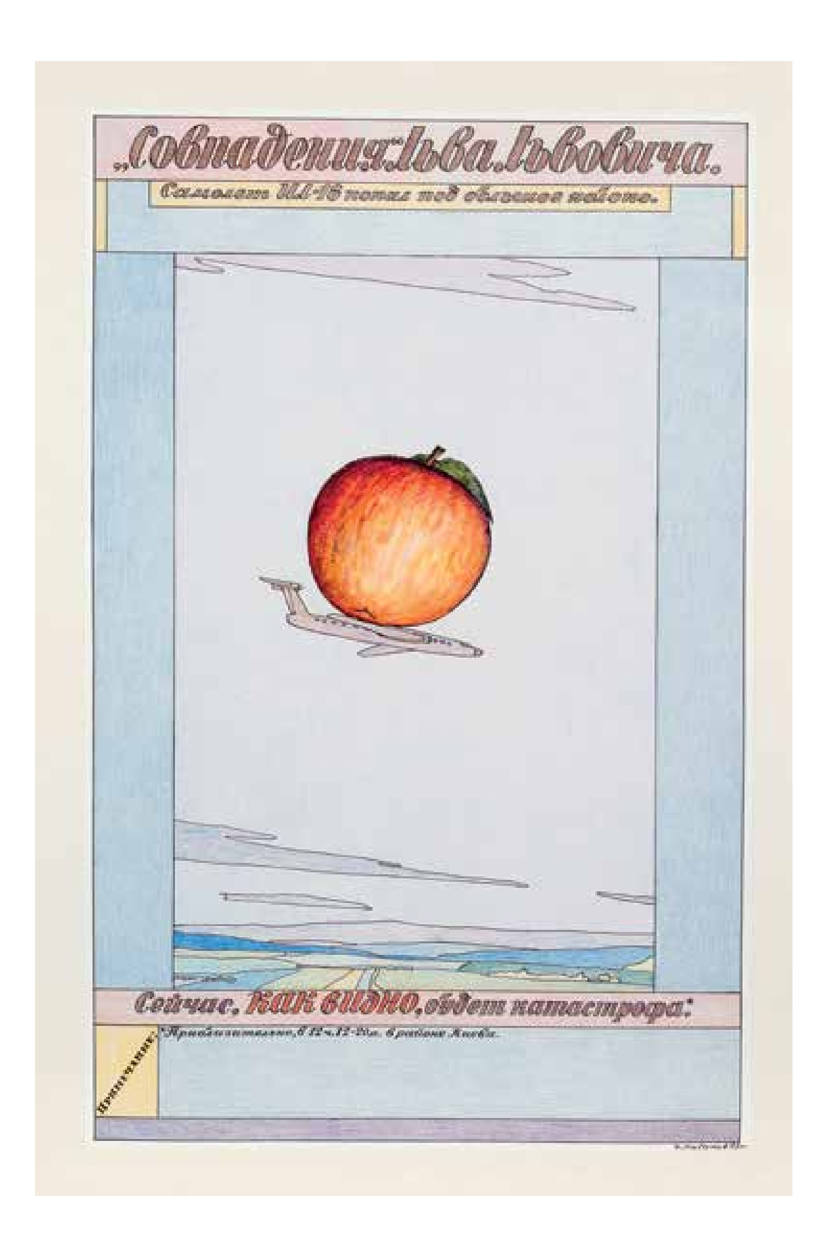


Шутник Горохов.
1973. Кат. 62
Листы 3, 6





Шутник Горохов.
1973. Кат. 62
Листы 21, 22





Шутник Горохов.
1973. Кат. 62
Листы 30, 31



Появление
1976. Кат. 63

Зрителям были разосланы приглашения на акцию «Появление». Когда приглашенные собрались (30 человек) и разместились на краю поля, через 5 минут с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки («Документальное подтверждение»), удостоверяющие присутствие на «Появлении».
Москва, Измайловское поле, 13 марта 1976
А. Монастырский, Л. Рубинштейн, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер
Зрители-участники акции:
А. Абрамов, М. Сапонов, И. Головинская, В. Чинаев, Н. Паниткое, Н. Недбайло, Р. и В. Герловины, А. Рабинович (?) + 20 человек

ЛИБЛИХ
В разосланных приглашениях предлагалось посетить «Либлих». До прихода зрителей (25 человек) в центре Измайловского поля под снег был зарыт включенный электрический звонок, который оставался звенеть и после ухода зрителей и участников с поля.
Москва, Измайловское поле, 2 апреля 1976
А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер.
Шт. Андре, О. Этингоф, Н. Паниткое, В. Грибков, Р. и В. Герловины, О. Яковлев, отец Л. Меркушовой (Вешневской), Л. Меркушова, В. Вешневский, В. Скерсис, А. Аникеев, И. Пивоварова, В. Митурич-Хлебникова, М. Константинова + 5 человек

Либлих
1976. Кат. 64



Двенадцать картин-стилизаций размером 1×1 м, написанные Н. Алексеевым, были сшиты в одно полотнище и в виде палатки установлены и оставлены в подмосковном лесу.
Моск. обл., Савеловская ж-д., станция «Депо». 2 октября 1976
Н. Алексеев, М. К., А. Монастырский, Г. Кизевальтер, Н. Паниткое, В. Митурич-Хлебникова, Шт. Андре

Палатка
1976. Кат. 65



На холме между деревьями было повешено красное полотнище (10×1 м) с надписью белыми буквами: «Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛУЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ» (Цитата из книги А. Монастырского «Ничего не происходит»).
Моск. обл., Ленинградская ж-д., станция «Фирсановка». 26 января 1977
А. Монастырский, В. Митурич-Хлебникова, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, Н. Панитков, М. К., А. Абрамов

Лозунг-1977.
1977. Кат. 66



Из цветного ситца нами была сшита оболочка шара (4 метра в диаметре). Затем в лесу в течение шести часов под дождем мы надували воздушные шарики и наполняли ими ситцевую оболочку. После чего, вложив внутрь «шара» включенный электрический звонок, пустили полученную стогообразную форму вниз по реке Клязьме.
Моск. обл., Горьковская ж-д., станция «Назарьево». 15 июня 1977
А. Монастырский, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, Л. Вешневская, А. Абрамов, М. К., Мадис Кольк, И. Биньямини + 1

Шар.
1977. Кат. 67



Приехавшие по приглашениям зрители (10 человек) были встречены на станции «Лобня» одним из участников акции (время поездки на электричке – 40 минут). Доехав на маршрутном автобусе до деревни «Киевы Горки» (время поездки – 20 минут) и пройдя через лес (10 минут), зрители вышли на край поля, с противоположной стороны которого появились два других участника акции. Один из них – ростом значительно выше другого – был одет в широкий длинный балахон светлого охристого цвета, второй, идущий позади и держащий полы балахона, был одет в обычную одежду. Когда до зрителей оставалось 80 метров, участник в балахоне остановился лицом к зрителям. Другой, в обычной одежде, залез под балахон и таким образом оба они двинулись по направлению к зрителям. На расстоянии 25 метров от зрителей участник в балахоне поднял его и стало видно, что участника в обычной одежде под балахоном нет. Затем участник в балахоне повернулся направо и ушел в лес.
Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле деревни Киевы Горки.
2 октября 1977
А. Монастырский, В. Митурич-Хлебникова, Н. Панитков, Н. Алексеев.
И. Кабаков, В. Мочалова, Э. Гороховский, С. Шаблавин + 8 человек

Комедия.
1977. Кат. 68

На горе под г. Загорском в сумерках с помощью веревок между деревьями нами был подвешен электрический фонарь, на стекло которого была наклеена фиолетовая слюда. Красный воздушный шар был привязан снизу к фонарю в качестве паруса. Конструкция вращалась и раскачивалась под ветром. Фиолетовые вспышки света разной яркости и отделенные друг от друга паузами темноты различной длительности были видны на расстоянии около двух километров. В поле зрения не было никаких других источников света, кроме вспышек фонаря.
(В течение нескольких дней до 15 ноября и несколько дней спустя стояла прекрасная солнечная погода. 15 ноября выдался неожиданный пасмурный день с мокрым снегом).
Моск. обл., Ярославская ж-д., станция «Калистово». 15 ноября 1977
А. Монастырский, Н. Алексеев, И. Яворский, И. Пивоварова.

Фонарь.
1977. Кат. 69



На берегу реки было повешено темно-синее полотнище (12×1 м) с надписью белыми буквами: «СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ, – ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ, ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ».
Моск. обл., Белорусская ж-д., под г. Звенигородом. 9 апреля 1978
А. Монастырский, Н. Алексеев, И. Яворский, В. и Л. Вешневские



Лозунг-1978.
1978. Кат. 70



В лесу, недалеко от края поля, между деревьями была подвешена катушка, на которую предварительно организаторы акции намотали семь километров белой веревки. Катушку подвесили таким образом, чтобы ее не было видно с противоположной стороны поля, куда через двести метров открытого пространства по вспаханной земле был выведен конец веревки и где находились зрители (20 человек) и два участника акции (третий участник во время действия стоял в лесу возле катушки). Начиная с 13 часов 30 минут и до 15 часов 00 минут (полтора часа) участники акции и некоторые зрители поочередно и непрерывно вытягивали веревку, которая сматывалась с катушки. Конец веревки не крепился к катушке, и таким образом в процессе действия вся веревка была вытянута из леса.
Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле деревни Киевы Горки.
15 октября 1978
А. Монастырский, Н. Алексеев, Н. Панитков, А. Абрамов
Л. Соков, Л. Бажанов, Ф. Инфанте, И. Затуловская, Л. Талочкин, И. Чуйков, И. Пивоварова, П. Пепперштейн, В. Мочалова + 5–6 человек

Время действия.
1978. Кат. 71



Инсталляция «Рай».
1972-1973. Кат. 72

ОСВОБОДИТЬСЯ
от ВСЕХ НЕДУГОВ
ВАМ ПОМОГУТ
ЦВЕТОВЫЕ ПЛАКЕТКИ

ВЫПУСКАЕМЫЕ
ПРЕДПРИЯТИЕМ
ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ 70-х г.г. XX-го века, г.МОСКВА.

СОСРЕДОТОЧЕННО ГЛЯДЯ НА ЦВЕТОВУЮ ПЛАКЕТКУ
ОПРЕДЕЛЕННОЕ ВРЕМЯ,
ВЫ СМОЖЕТЕ ИЗЛЕЧИТЬСЯ ОТ НЕДУГА
СООТВЕТСТВУЮЩИМ ЦВЕТОМ.
соответствие цвета недугу
и время всматривания
Вы сможете узнать
на обратной стороне плакетки

Каждому цвету соответствует строго определённая
волна световых колебаний. Свет, попадая на плакетку,
отражается от неё уже в другом качестве.
Отражённый свет, попадая в Ваши органы зрения,
вызывает раздражение колбочек и палочек сетчатки,
передающих возбуждение через зрительный нерв
в мозг.
Вот в кратце упрощённая схема воздействия
нашей продукции на Вашу психику.

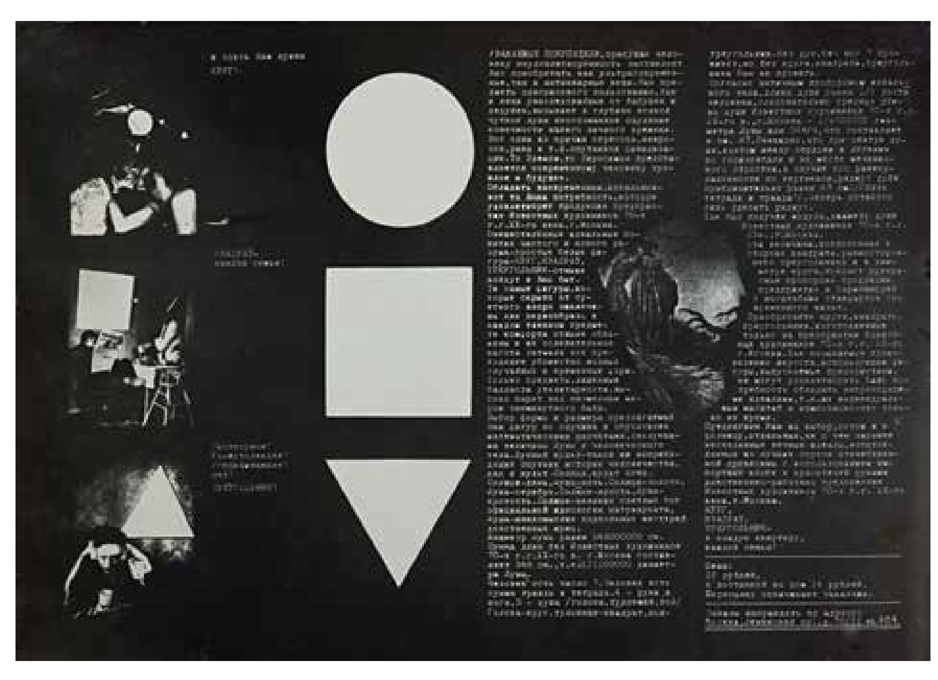
цена каждой плакетки 1р.50коп.
с доставкой на дом.2р.
пересылку оплачивает заказчик

заказы направлять по адресу:
МОСКВА,
Ленинский проспект.д.70/11,кв.404

от ЗАПОИ
от ИМПОТЕНЦИИ
от КОМПЛЕКСА НЕПОЛНОЦЕННОСТИ
от СЛАСТОЛЮБИЯ
от СМИРЕНИЯ
от ИСТОЩЕНИЯ
от БЕССОННИЦЫ
от НЕРВОВ
ОТ БЕРЕМЕННОСТИ
от ЛЕНИ
от ХОЛОДА
от ОТЧУЖДЕННОСТИ

ЦВЕТ – ВЕЛИКАЯ СИЛА!

Цвет – великая сила!
1975. Кат. 78

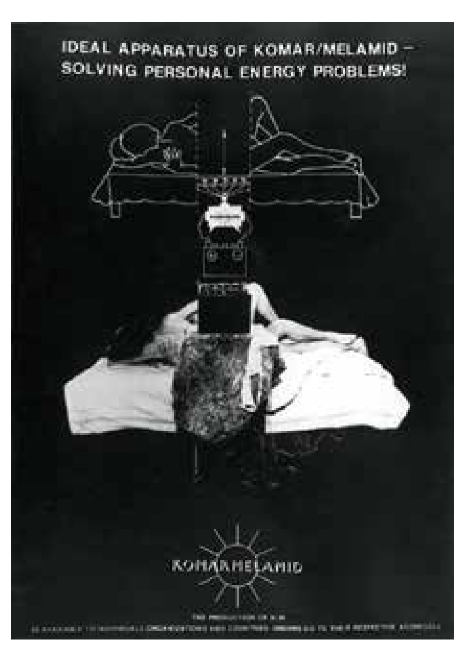


Круг. Квадрат. Треугольник.
1974. Кат. 73





Аппарат для вращения документов.
Начало 1970-х. Кат. 74



Идеальный аппарат для решения энергетической проблемы.
1975. Кат. 76



Мы думаем о вас.
1975. Кат. 77





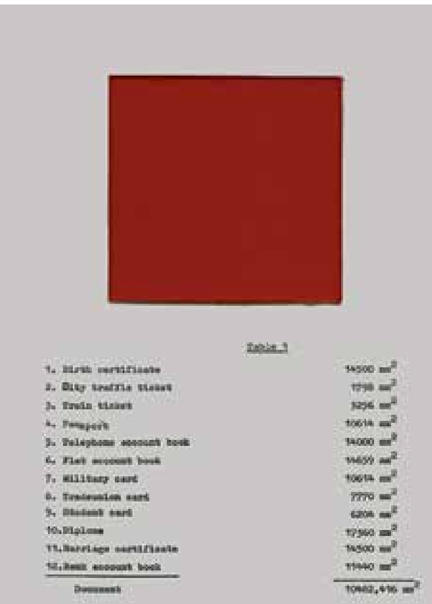
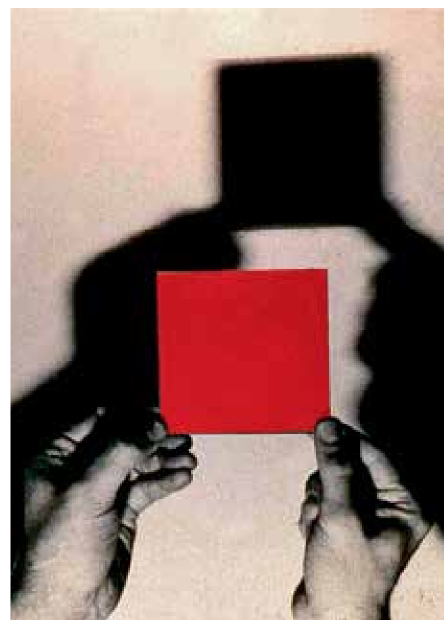


Table 1

1. Birth certificate	14500 mm²
2. City traffic ticket	1798 mm²
3. Train ticket	3256 mm²
4. Passport	10614 mm²
5. Telephone account book	14000 mm²
6. Flat account book	14659 mm²
7. Military card	10614 mm²
8. Tradeunion card	7770 mm²
9. Student card	6206 mm²
10. Diploma	17360 mm²
11. Marriage certificate	14500 mm²
12. Bank account book	11440 mm²
Document	10682,416 mm²



Идеальный документ.
1974–1975. Кат. 75



По линии искусства

Два советских и один американский художник, работавшие на расстоянии тысяч километров друг от друга, создали эту комбинацию концептуального и «поп» искусства под названием «Вопросы: Нью-Йорк—Москва—Нью-Йорк—Москва». Идея этого произведения родилась на состоявшейся в Москве встрече американского художественного критика Дугласа Дэвиса с советскими художниками Виталием Комаром и Александром Меламедом. Путем переписки и телефонных разговоров в течение нескольких лет они разработали его форму и содержание. Произведение состоит из серии исполненных всеми тремя участниками живых картин, поставленных и заснятых в Москве и Нью-Йорке, в одно и то же самое время, в дни, имеющие особое значение в СССР и в США: 1 января, 1 мая, 4 июля и 7 ноября. Затем фотографии были пересланы по почте и смонтированы, после чего законченное произведение было экспонировано в пяти городах Соединенных Штатов.

30

Дуглас Дэвис, Виталий Комар, Александр Меламид
Questions New York – Moscow – New York – Moscow (Где черта между нами?). 1975–1977.

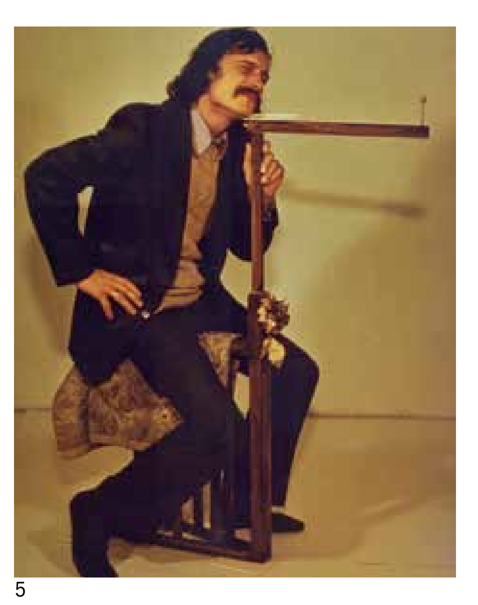
Страница из журнала «Америка», № 268, март 1979. Кат. 81


1


2


3


4


5


6

Каталог суперобъектов для суперлюдей.
1976–1977. Кат. 79
(6 из 36 листов)

1
18. КУДАМ
Возьми КУДАМ и ощути свой аромат!
Запахи окружающего мира блокируют ваш собственный запах! Нюхайте себя!
КУДАМ-212 – это ваш Персональный Аромат.
КУДАМ сделан из натурального каучука с позолоченными вкраплениями. Помогает вам сконцентрироваться и раскрывает ваш ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ.
Специальный мягкий материал предотвращает проникновение посторонних запахов.
Перед началом работы…
Перед принятием важного решения…
Вдохни себя с помощью КУДАМ!

2
20. ОВИОРЛИ
ОВИОРЛИ оберегает ваш внутренний голос от внешних вмешательств!
Отключите Дегуманизирующий Шум Современной Цивилизации с помощью деревянного ОВИОРЛИ!
Владелец ОВИОРЛИ слышит лишь священную музыку СОБСТВЕННЫХ мыслей.
Мягко, но надежно закупоривают ушные отверстия.

3
26. БУФТ
Движение, которому чужды пределы!
Вырезанный из цельного куска баобаба, БУФТ-78 объединяет ваше сознание, ваши передние конечности и шею в единое Целое!

4
31. КЬЮРГОЛ-16
Уникальная установка для отращивания ногтей на ногах.
В контейнере из полированного черного дерева серебряный терморегулятор и передняя панель обеспечивают микроклимат, необходимый для органического синтеза рогового вещества.
Необъяснимое ощущение роста ногтей поможет по-новому взглянуть на течение исторического времени!

5
32. ДЫЛО-2
Сиденье помогает корректировать зрение и концентрировать сознание на обычных предметах, открывая их в новом свете.

6
36. БОЛДАЛЬОН
Объединяет крайности нашего бытия!
Болдальон-200 сочетает в себе все функции, связанные с приемом пищи.
Поверхность сидения и пищеприемник выполнены из черного дерева. Три ножки конструкции выполнены из чугунного литья, четвертая – из вороненой стали, пятая опора – из золота.









Выбор цели.
1976. Кат. 82

Серию «Выбор цели» я могу назвать своей первой осмысленно сделанной фотоработой.
Основой для нее послужила съемка группы художников–нонконформистов, участников неофициальной выставки в мастерской Леонида Сокова летом 1976 года. Коллективную фотографию решили сделать на задворках соковской мастерской в Сухаревском переулке. Был выбран небольшой пустырь, окруженный невысокими кирпичными строениями.
Я снимал тяжелой камерой форматом кадра 6x6 см, установив ее на штатив, выдержки были длинными, и художники должны были замирать в момент спуска затвора.
Несмотря на то, что место съемки поначалу казалось совершенно безлюдным, буквально через минуту отовсюду стало издаваться злобное шипение, выкрики и угрозы. Так жители окрестных домов, высунувшись из своих окон, реагировали на происходившее на пустыре. Совершенно естественно, что постоянно тот или иной из позировавших как-то реагировал на эти проявления социальной бдительности местных обывателей.
В результате из 13 отснятых кадров только один оказался полноценным, остальные в той или иной степени были смазанными. Я был раздосадован таким результатом.





Однако, рассмотрев отпечатки, я постепенно пришел к мысли, что в результате дефекта съемки в фотографиях возникает еще одно пространство, которое коренным образом меняет весь смысл проведенного действия. Я решил усилить этот спонтанно возникший эффект дополнительной съемкой игральных костей, количество и положение которых соответствует числу и движению самих художников. Тем самым, мне удалось в изображение ввести фактор времени, который можно сравнить со «сдвигом» в кубистической живописи.

Игорь Макаревич



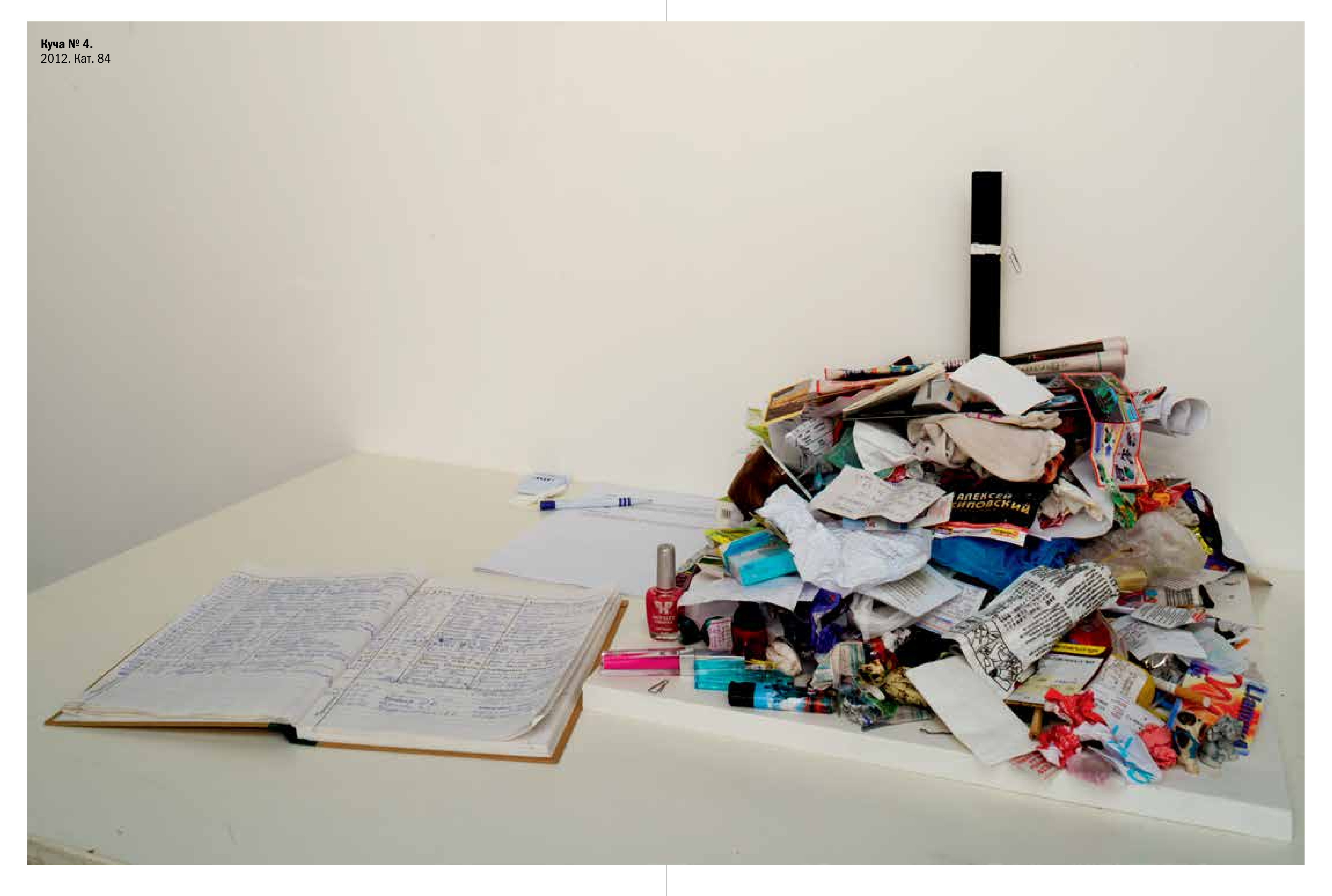
Идентификация папиллярных линий на дактилоскопических отпечатках ряда русских художников позволяет широкому кругу зрителей глубже осознать индивидуальность их творчества.

Identification of fingerprints is an exciting creative process which makes it possible for the participants to classify the art of modern painters correctly.



Передвижная галерея русских художников.
1978. Кат. 83

Куча № 4.
2012. Кат. 84



Палец.
1978. Кат. 86



Пушка.
1975. Кат. 85

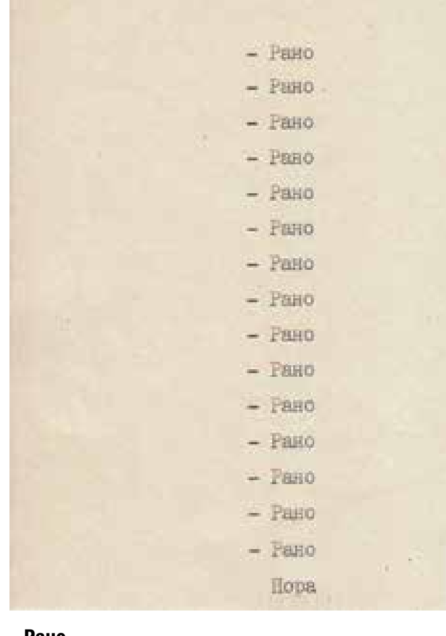


Стихи (Рост). 1958; **Стихи про всякую воду.** 1961. Кат. 87

Зима / Зима зима. 1967. Кат. 89



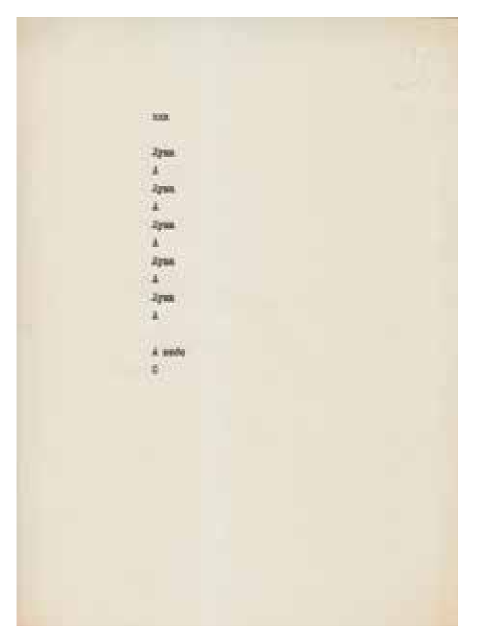
осень. / и понеслась. 1971. Кат. 92



– Рано. 1970-е. Кат. 91



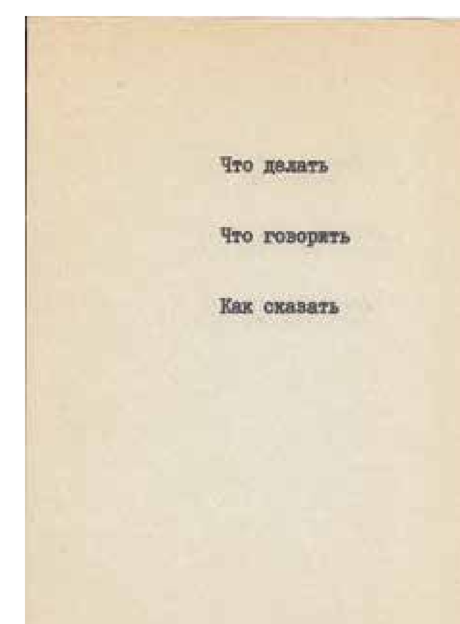
Это что / Это что. 1964; **Свобода есть.** 1964. Кат. 88



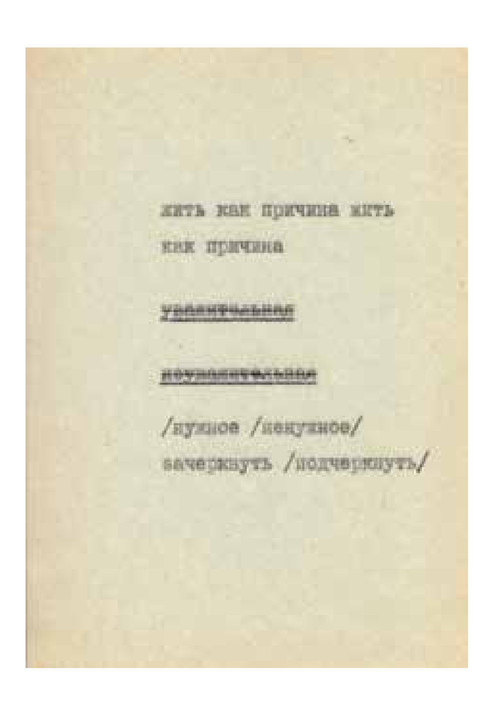
Луна / А. 1968–1970. Кат. 90



И так+ и так и так++. 1973–1974. Кат. 94



Что делать. 1971. Кат. 93



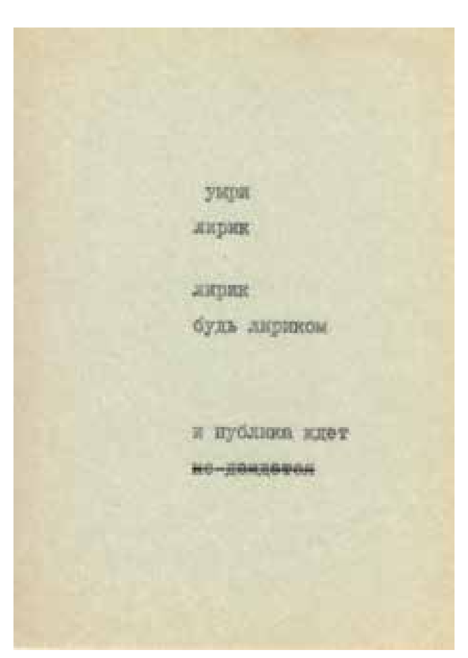
жить как причина жить
как причина

~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

/нужное /ненужное/
зачеркнуть /подчеркнуть/

жить как причина жить.
1978. Кат. 96

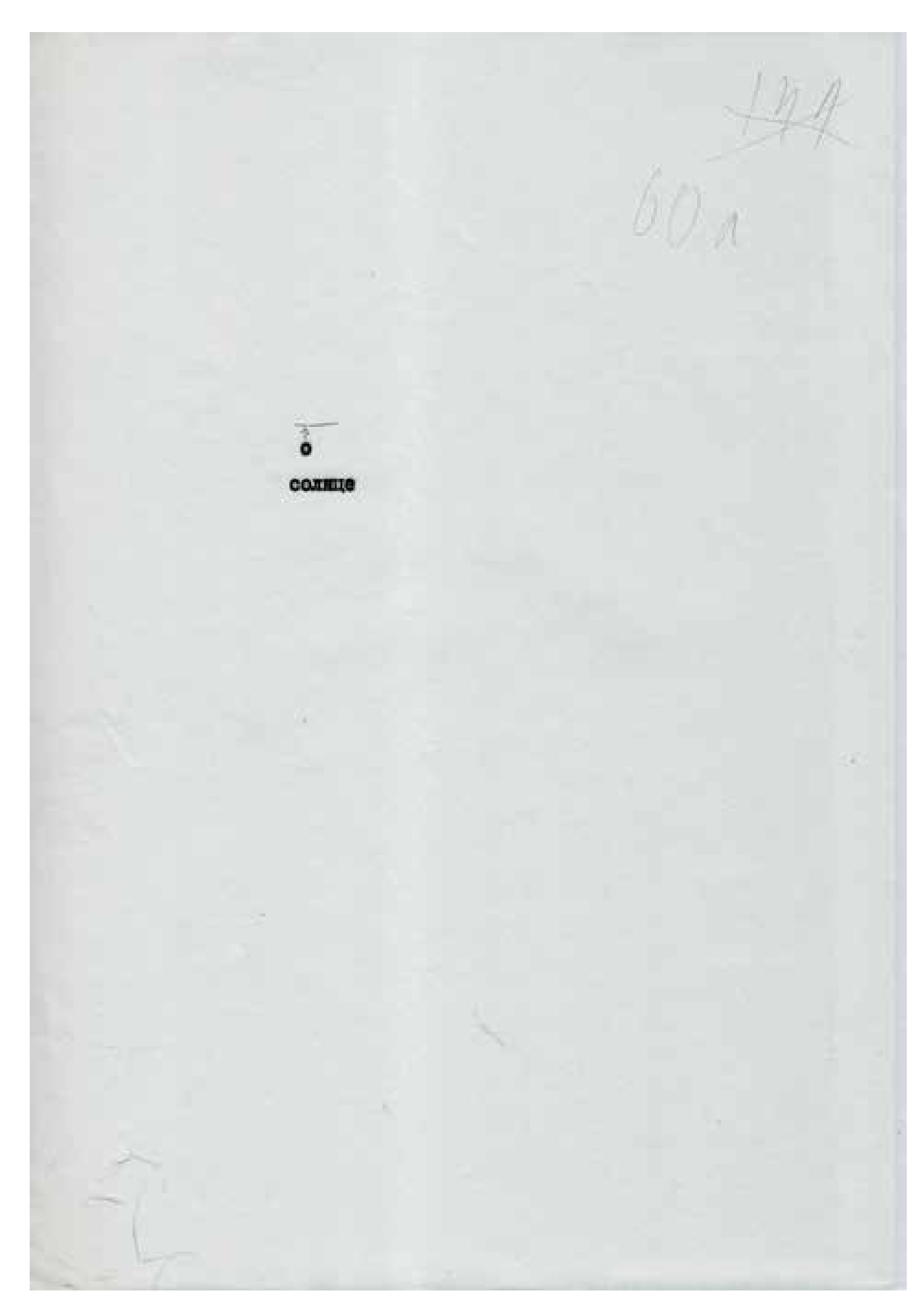


умри
лирик

лирик
будь лириком

и публика идет
~~[illegible]~~

умри / лирик.
1978. Кат. 97



60 л

о
солнце

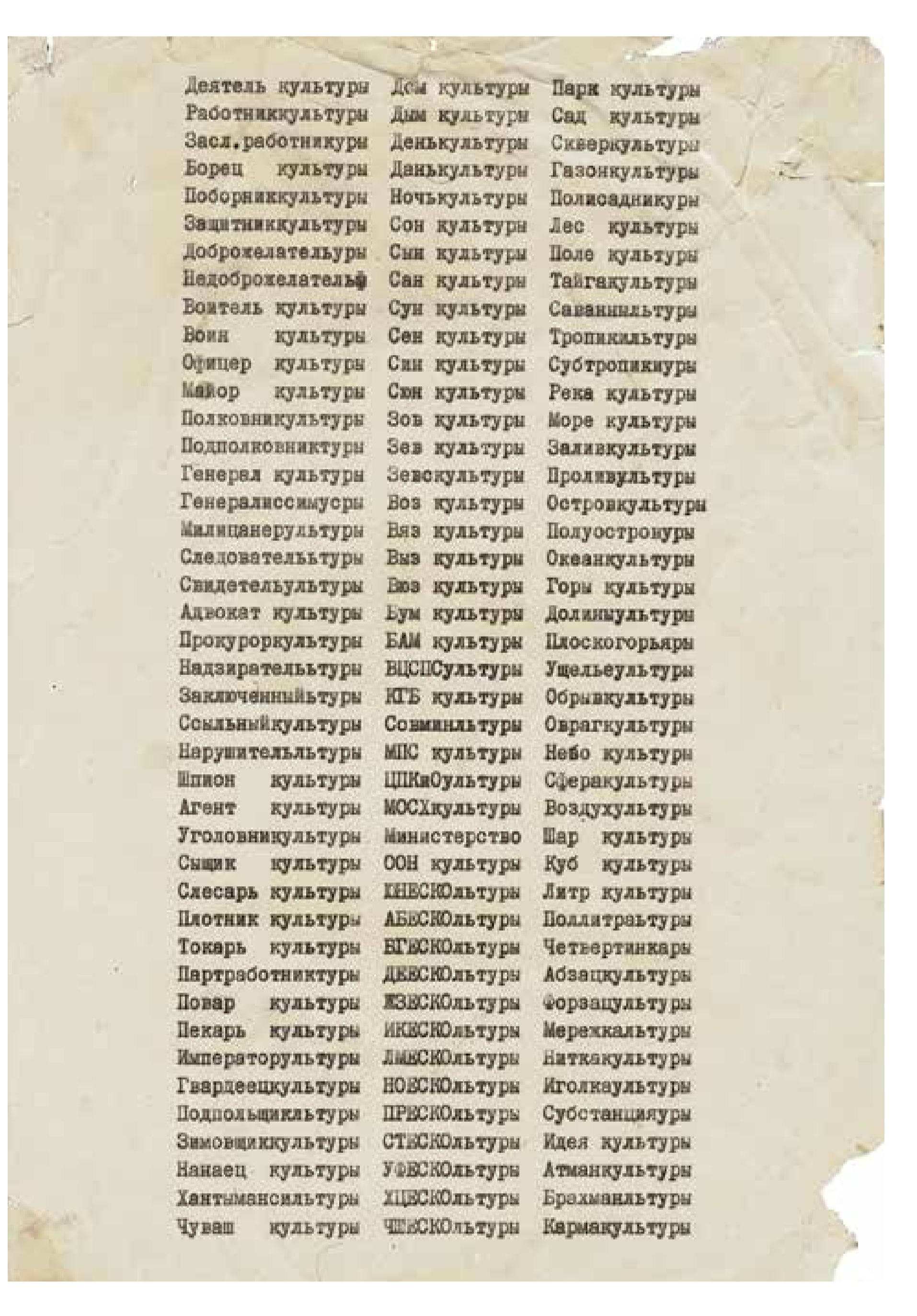
о / солнце.
1977–1978. Кат. 95



Банка автобиографии.
1975. Кат. 98



Банка вопрошания.
1975. Кат. 99



Деятель культуры	Дом культуры	Парк культуры
Работниккультуры	Дым культуры	Сад культуры
Засл.работникуры	Денькультуры	Скверкультуры
Борец культуры	Данькультуры	Газонкультуры
Поборниккультуры	Ночькультуры	Полисадникуры
Защитниккультуры	Сон культуры	Лес культуры
Доброжелательуры	Сын культуры	Поле культуры
Недоброжелатель	Сан культуры	Тайгакультуры
Воитель культуры	Сун культуры	Саваннкультуры
Воин культуры	Сен культуры	Тропикикультуры
Офицер культуры	Син культуры	Субтропикиуры
Майор культуры	Сюн культуры	Река культуры
Полковникультуры	Зов культуры	Море культуры
Подполковниктуры	Зев культуры	Заливкультуры
Генерал культуры	Зевскультуры	Проливультуры
Генералиссимусры	Воз культуры	Островкультуры
Милицанерультуры	Вяз культуры	Полуостровуры
Следовательтуры	Вяз культуры	Океанкультуры
Свидетельультуры	Вюз культуры	Горы культуры
Адвокат культуры	Бум культуры	Долиныультуры
Прокурорукультуры	БАМ культуры	Плоскогорьяры
Надзирательтуры	ВЦСПСультуры	Ущельеультуры
Заключённыйльтуры	КГБ культуры	Обрывкультуры
Ссыльныйкультуры	Совминльтуры	Овраглкультуры
Нарушительльтуры	МПС культуры	Небо культуры
Шпион культуры	ЦПКиОультуры	Сферакультуры
Агент культуры	МОСХкультуры	Воздухультуры
Уголовникультуры	Министерство	Шар культуры
Сыщик культуры	ООН культуры	Куб культуры
Слесарь культуры	ЮНЕСКОльтуры	Литр культуры
Плотник культуры	АБЕСКОльтуры	Поллитраьтуры
Токарь культуры	ВГЕСКОльтуры	Четвертинкары
Партработниктуры	ДЕЕСКОльтуры	Абзацкультуры
Повар культуры	ЖЗЕСКОльтуры	Форзацультуры
Пекарь культуры	ИКЕСКОльтуры	Мережкальтуры
Императорультуры	ЛМЕСКОльтуры	Ниткакультуры
Гвардеецкультуры	НОЕСКОльтуры	Иголкаультуры
Подпольщикльтуры	ПРЕСКОльтуры	Субстанцияуры
Зимовщиккультуры	СТЕСКОльтуры	Идея культуры
Нанаец культуры	УФЕСКОльтуры	Атманкультуры
Хантымансильтуры	ХЦЕСКОльтуры	Брахманльтуры
Чуваш культуры	ЧШЕСКОльтуры	Кармакультуры

Деятель культуры.
1975-1978. Кат. 104

ов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и профкома
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, парткома и сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руководства, и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руковод белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руковод белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руковод белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руковод белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручению руковод белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручен со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поречен со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручен со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручен со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по поручен со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от им следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от им следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от им следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от имени и по следует яо сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ от им следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ вам следует явиться со смени белья и запасомм сухарей
Ув. тов. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Ув. тов. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
Гр. ______ вам следует явитися со сменой белья и запасом мухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом вухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом шухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом кухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом ухарей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом харей
Гр. ______ вам следует явиться со сменой белья и запасом сухарей
вам следует явиться ва мсл едуетяв итьсява мс ледует явить с явамсле дуетяви
Вам следует явиться ва мсл едуетяв итьсява мс ледует явить а явамсле дуетяви
Вам следует явиться вам следует явиться вам следует явиться вам следует явит
Вам следует явиться вам следует явиться вам следует явиться вам следует явит
Вам следует явиться вам следует явиться вам следует явиться вам следует явит
Вам следует явиться вам следует явиться вам следует явиться вам следует явит

Уважаемый товарищ.
1975–1978. Кат. 111

хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хорошо и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнб хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а-в нашей буче юевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и кьтьб хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь ошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть нашей буче боевой кипучей т того лучше
И жизнь нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь нашей буче боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть че боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть че боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть че боевой кипучей и того лучше
И жизнь смерть че боевой кипучей и того лучше
И жизнь че боевой кипучей и того лічше
И жизнь смерть кипучей и того лучше
И жизнь смерть кипучий и того лучше
И жизнь смерть кипучей и того лучше
И жизнь кипучей и того лучше
И жизнь смерть и того лучше
И жизнь смерть и того лучше
И жизнь смерть и того лучше
И жизнь смерть лучше
И жизнь смерть лучшее
И жизнь лучше
смерть лучше
смерть лучше
смерть смерть
смерть смерть
смерсмерсмерсмертсмерсмерсмерсмерсмерсмерсмертсмерсмерсмерть

И жизнь хороша.
1975–1978. Кат. 106









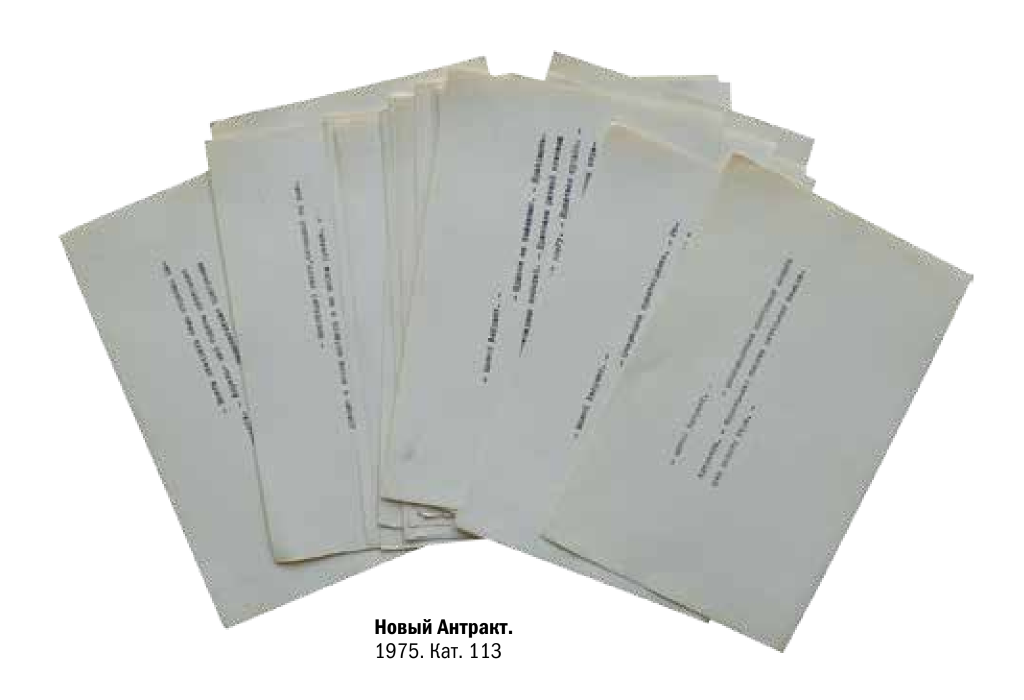
Серия «Имеется».
1977–1978. Кат. 101
(2 листа из 6, фрагменты)



Серия «Имеется».
1977–1978. Кат. 101
(1 лист из 6)



Autocodex-1974.
1974. Кат. 112

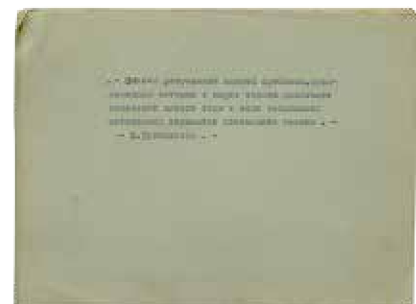


Новый Антракт.
1975. Кат. 113



Очередная программа.
1975. Кат. 114





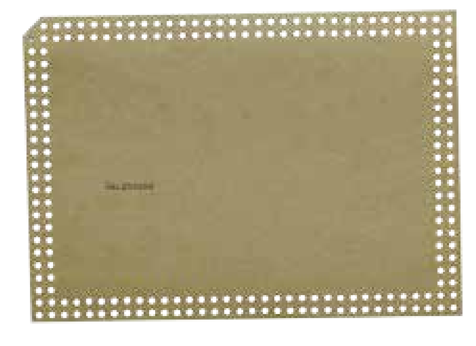
Способ разрешения.
1975. Кат. 116

Это все.
1975. Кат. 117

Каталог комедийных новшеств.
1976. Кат. 119

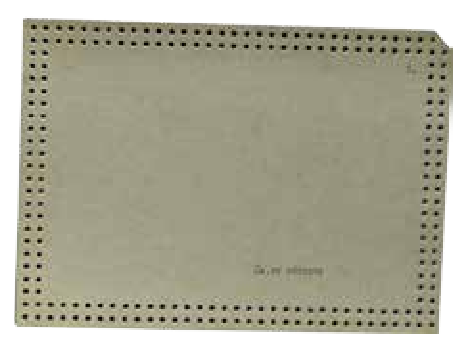
Смотри на обороте.
Конец 1970-х. Кат. 121

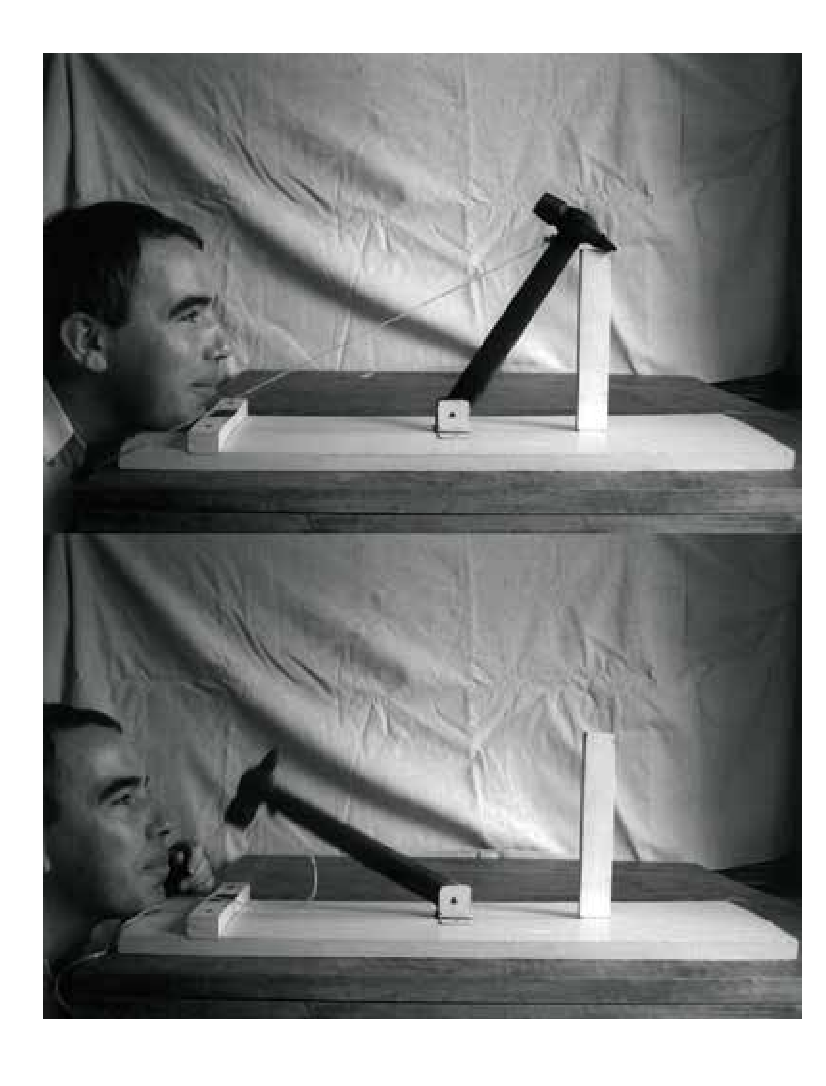






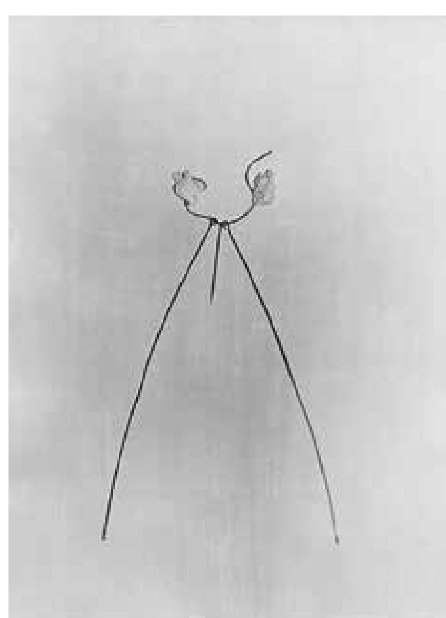






Машина «Понимание».
1978. Кат. 123





К – это книга. Книга – это такая штука, которая раскрывается.
Н – это нитки.
И – это иголки.
Г – это гореть. Гореть – это прерывисто блистать.
А – это аромат. Аромат – это от чего ноздри раздуваются.

Эта работа непонятна мне самому, но создается впечатление,
что она построена на ошибках.

Книга.
1978. Кат. 122

1

ДАЛЕКОЕ – БЛИЗКОЕ

(вполне доступное и рекомендуемое автором -

недоступное, труднодоступное, пока недоступное,
доступное-но-не-стоит-того;
воображаемое, желаемое
подозреваемое).

Обзор живописных жанров.

Все события, их место и
время абсолютно реальны и достоверны.

6

Марина

По выбору зрителя любая из 3-х сторон работы этого
же автора «Панорама 2».

Марина

Сверовосточное побережье Тетиса (48˚ с.ш. 55˚ в. д)
Мезозойская эра, верхний мел 98857436 г до Р. Х. 22
мая 21 ч. по московскому времени.
Вид на Ю-З.

9

Спортивная тематика

Москва. Центральный стадион Динамо.
23 мая 1976 г.
18 ч. 53 мин. Момент у ворот Динамо (М.)
в матче Динамо (М.) - Динамо (Мн).

Спортивная тематика

Северовосточное побережье Тетиса (48 ˚ с. ш. 55˚ в.
д.)
Мезозой, Верхний мел
98857436 г. до Р.Х.
23 мая, около 18 ч. моск. Врем.
третий раунд схватки
тираннозавра с игуанодоном
(схватка продолжалась 17 сек.).
Фон: платаны, магнолии, виноград, лавры и т.д.

3

Батальная живопись

Квартира зрителя.
Телевизор. Программа ВРЕМЯ (21 ч. 15 мин)
события в Бейруте, Ливан.

Батальная живопись

События в Бейруте, Ливан
происходящие в момент (21:15)
смотрения телевизора.

4

Бытовой жанр.

Квартира зрителя. Любое время дня или ночи. Сцена
ссоры (или примирения) супругов (любовников).

Бытовой жанр.

То же, что и выше, за стеной у соседа.

2

Исторический жанр.

Данный момент: присутствие зрителя на квартирной
выставке.

Исторический жанр.

Московская губерния, деревушка Фили (уезд мне
неизвестен). 1812 год, 1 сентября. Совет старших
чинов (Совет в Филях).

10

Портрет.

Любое зеркало (не меньше чем 20х20 см.)
в любое время дня и года при достаточном
освещении.

Портрет

Автопортрет.

8

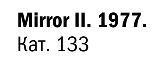
Натюрморт.

Москва. Колхозная пл. Диетическая столовая рядом с
к-т Форум. Первый столик справа у стены. Любой
будний день, между 13 и 14 часами.

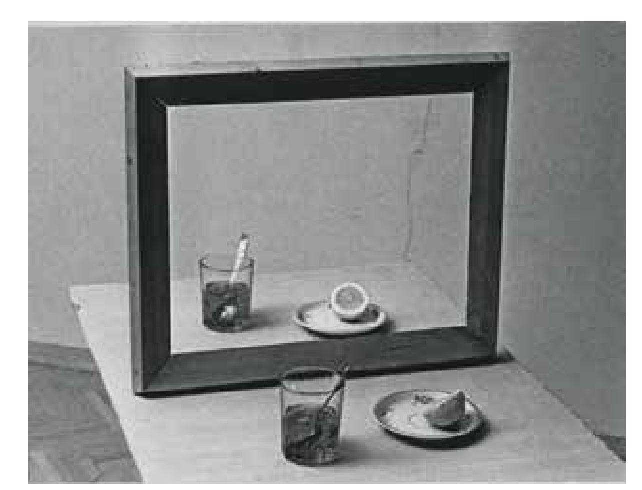
Натюрморт.

106 Pinehurst av. # 113 ,New York. N.Y. 10033 USA
29 янв. 1976 г. 19 часов по московскому времени.
Подоконник кв-ы мр. К.

Далекое – близкое.
1976. Кат. 124 (8 листов из 11)

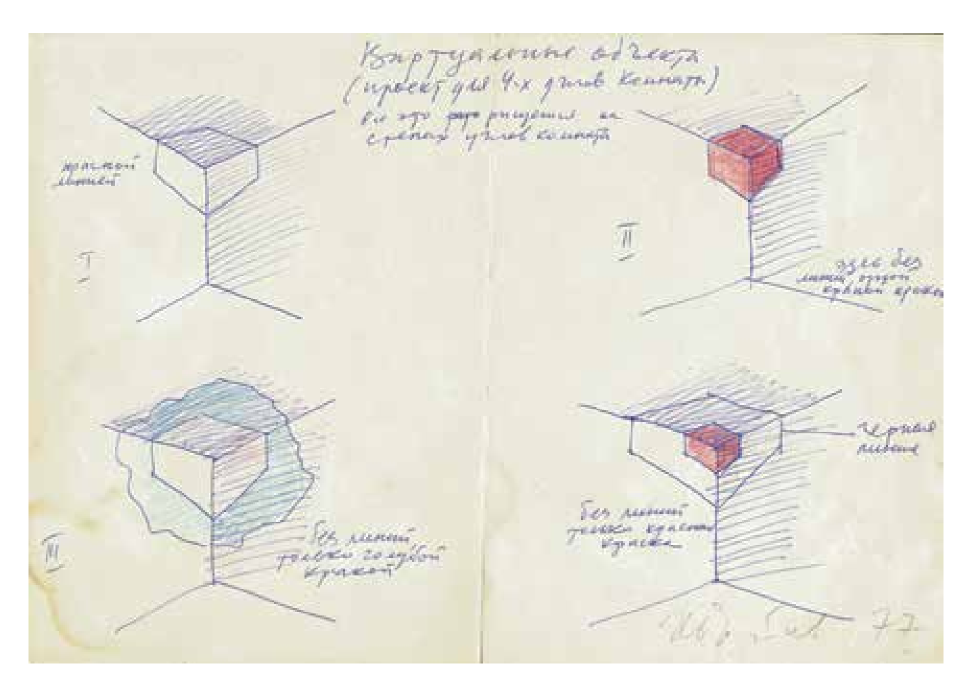


Mirror II. 1977.
Кат. 133

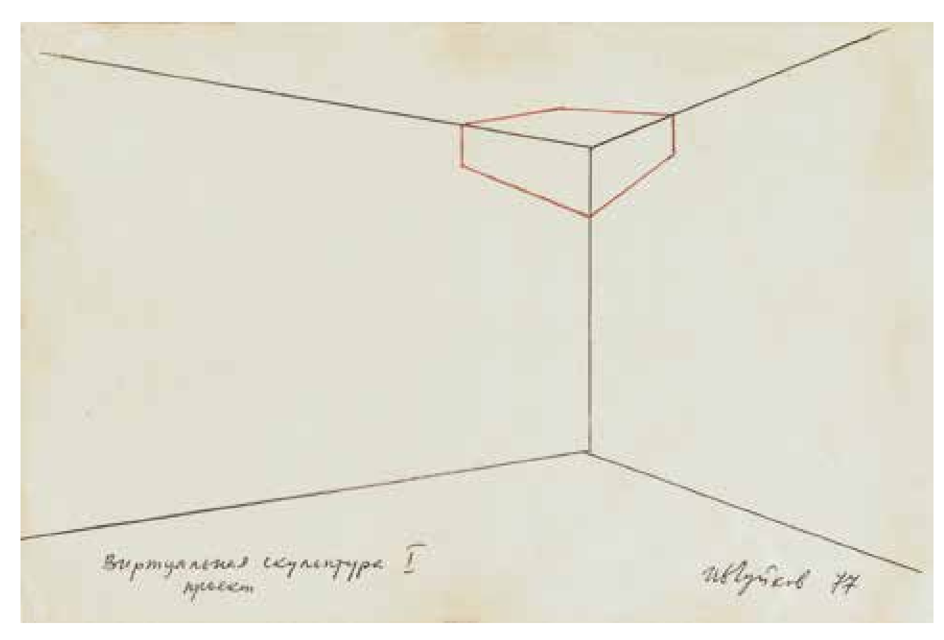




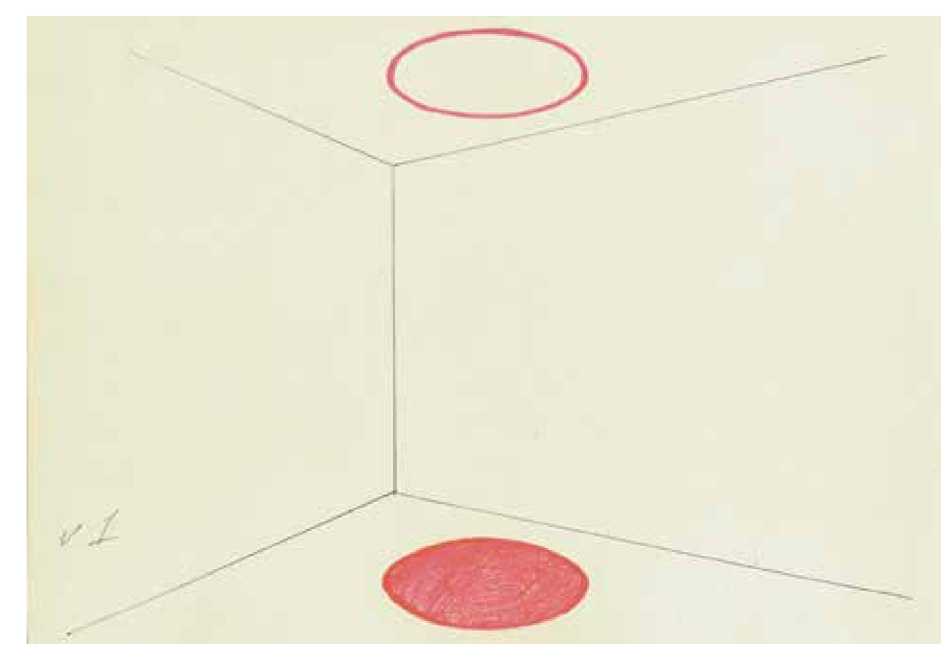




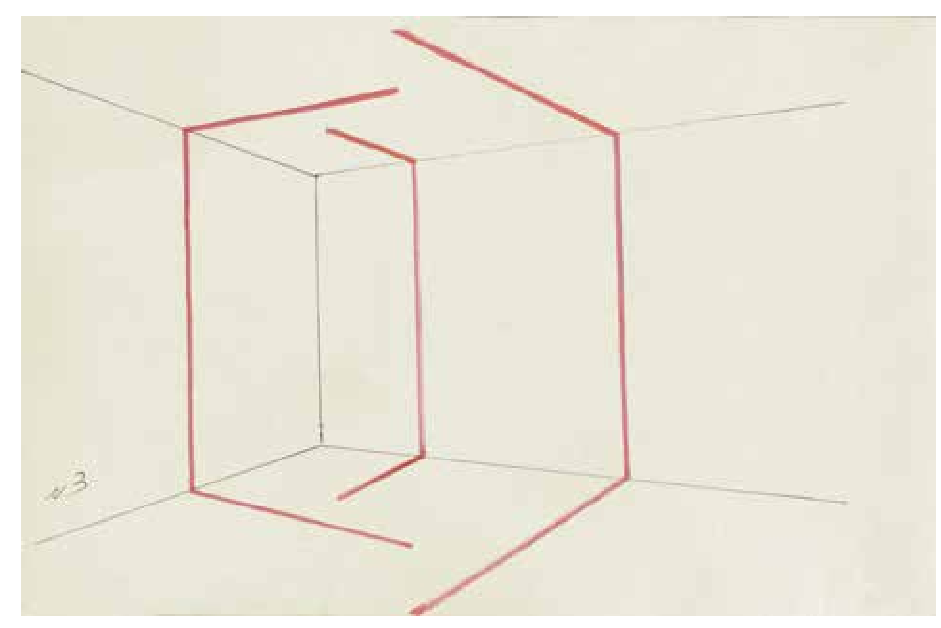
Виртуальные объекты
(проект для 4-х углов комнаты).
1977. Кат. 125



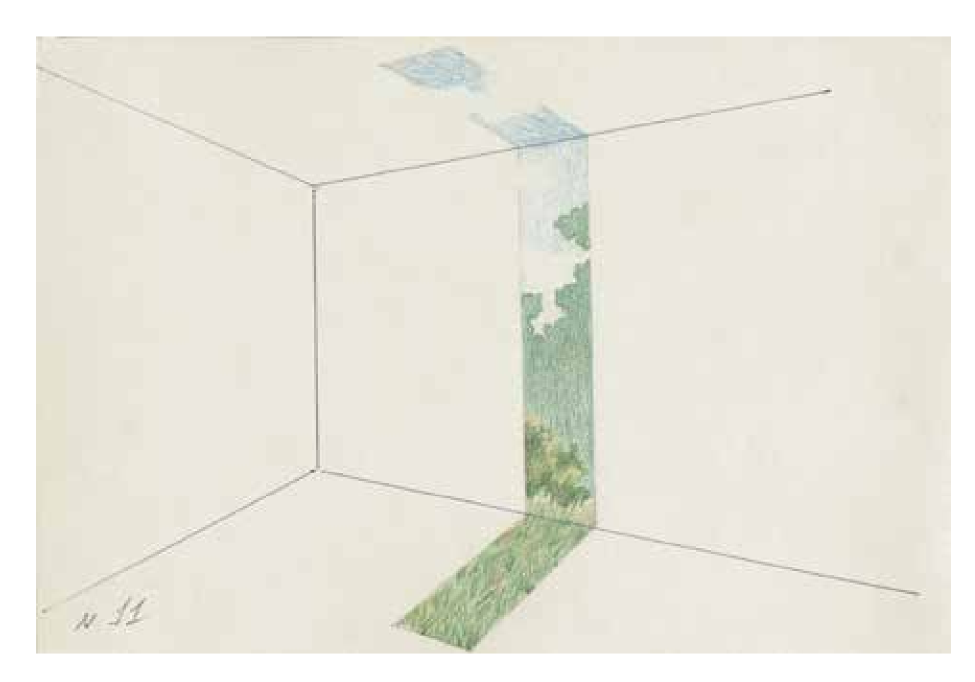
Виртуальная скульптура № 1.
1977. Кат. 126



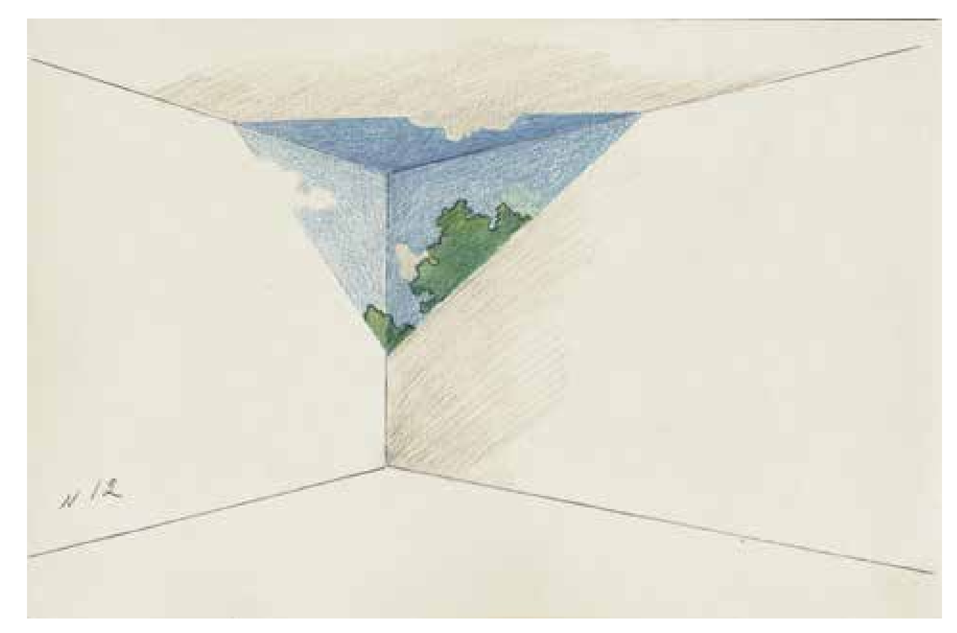
Из серии «Зоны». № 1.
1977–1978. Кат. 137



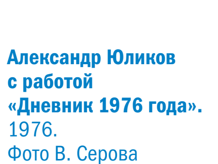
Из серии «Зоны». № 3.
1977–1978. Кат. 138



Из серии «Зоны». № 11.
1977–1978. Кат. 142

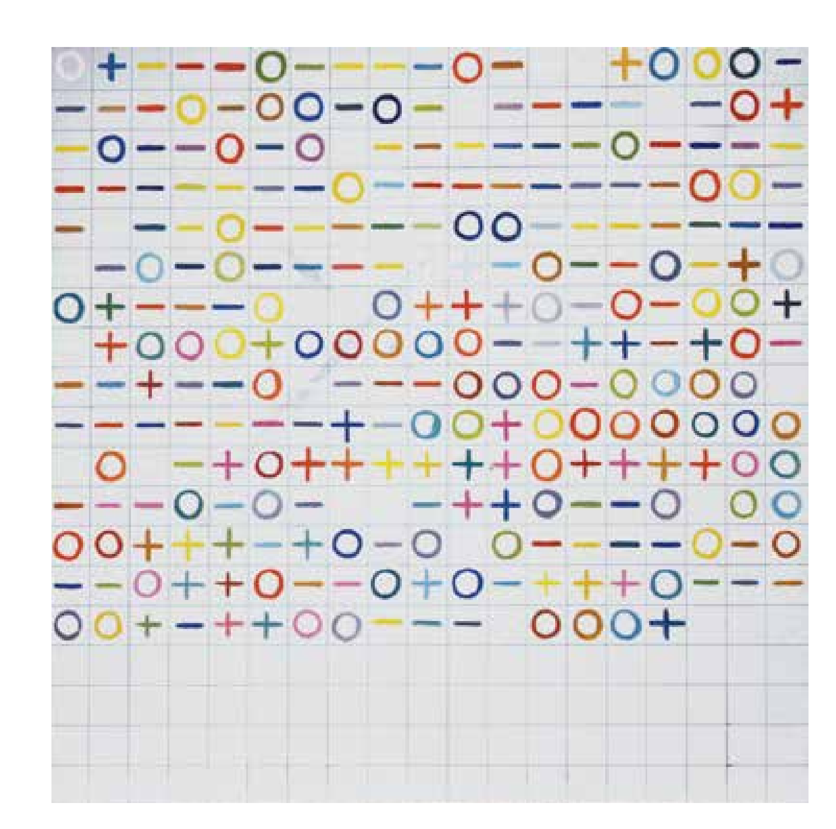


Из серии «Зоны». № 12.
1977–1978. Кат. 143





Александр Юликов с работой «Дневник 1976 года». 1976.
Фото В. Серова



Дневник 1976 года. 1976.
Кат. 145

Каталог выставки

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ
1. **Семь ударов по воде.** 1976
Документация акции
Фото Георгия Кизевальтера
Гофрокартон, ч/б фотография, тушь. Общий размер 40×160 см
Коллекция Юрия Альберта

ЛЕВ БРУНИ
2. **Линейка «Таков закон».** 1976
Дерево, масло. 95×5×2 см
Музей «Другое искусство». Музейный центр РГГУ. Собрание Леонида Талочкина

ЭРИК БУЛАТОВ
3. **Слава КПСС II.**
1975 (авторское повторение 2003-2005)
Холст, масло. 200×200 см
Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

ВАЛЕРИЙ ГЕРЛОВИН
4. **1 кв. метр земли.** 1975 (авторское повторение 2012 при содействии Приволжского филиала ГЦСИ)
Плексиглас, земля. 100×100×10 см
Предоставлено автором
5. **Вишня.** 1975
Металл (детский конструктор), картон, бумага, стекло. 20×14×2,5 см
Собрание Елены Елагиной и Игоря Макаревича
6. **Глобус.** 1975
Земля, стекло, пластмасса. Ø 22 см
Собрание Елены Елагиной и Игоря Макаревича
7. **Плоский глобус.** 1975
Картон, коллаж, пластмасса. Ø 20 см
Собрание Елены Елагиной и Игоря Макаревича
8. **Вредители хлебного дерева.** 1976
Хлеб, ткань, дерево, бумага. 15×40×4 см
Собрание Елены Елагиной и Игоря Макаревича
9. **Гусеница.** 1976
Металл, бумага, картон, стекло, тушь. 27×20×3,5 см
Государственная Третьяковская галерея
10. **Мадонна с младенцем.** 1977
Металл (детский конструктор), дерево. 25×15×17 см
Государственная Третьяковская галерея

РИММА ГЕРЛОВИНА
11. **А. С. Пушкин.** 1974
Картон, бумага. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
12. **Внутри меня шар – Это он шар, а я куб!** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
13. **Вход.** 1974
Картон, бумага, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
14. **Девочка Фогельсон, бегущая по саду.** 1974
Картон, дерево, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
15. **Добро пожаловать!** 1974
Картон, бумага, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
16. **Жаль, что Вы не можете, как я, видеть мир во всей его полноте.** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
17. **Желтый кубик.** 1974
Картон, бумага. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
18. **Закройте дверь!** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
19. **Квинтэссенция.** 1974
Картон, бумага, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
20. **Колокольчик.** 1974
Картон, бумага, машинопись, внутри металлический колокольчик. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
21. **Кто вы? – А я – куб.** 1974
Картон, ткань, дерево, бумага, 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
22. **Лучше не заглядывать.** 1974
Картон, ткань, дерево, бумага, машинопись, 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
23. **Определите верхнюю и нижнюю грань куба.** 1974
Картон, бумага, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
24. **Осторожно – злая собака!** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
25. **Прием круглосуточно.**1974
Картон, ткань, бумага, машинопись, 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
26. **Прошу не беспокоить.** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
27. **Тебя бы на мое место.** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
28. **Ты мыслишь – а я существую!** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
29. **Этот куб на 5 см дальше от Земли, чем тот куб.** 1974
Дерево, бумага, машинопись. 9×4,5×4,5 см
Государственная Третьяковская галерея
30. **Я вот все думаю: будет ли у нас война с Китаем или нет.** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
31. **NaCl-NaOH, HCl.** 1974
Картон, дерево, фольга, бумага, коллаж. 8×8×8 см, внутри 2 кубика 3×3×3 см каждый
Государственная Третьяковская галерея
32. **Tu cogitas, ego sum.** 1974
Картон, дерево, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
33. **Все на ленинский субботник!** 1975
Картон, бумага, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
34. **Групповой секс.** 1975
Картон, бумага, 8 частей. 10×10×10 см каждая
Музей «Другое искусство». Музейный центр РГГУ. Собрание Леонида Талочкина
35. **Мама – я.** 1975
Картон, бумага, ткань,дерево. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Музей «Другое искусство». Музейный центр РГГУ. Коллекция Леонида Талочкина
36. **По Чехову.** 1975
Картон, дерево, бумага, Машинопись. 8×8×8 см, внутри 4 кубика 3×3×3 см каждый
Государственная Третьяковская галерея
37. **Республики СССР.** 1975
Картон, бумага, репродукция, 8×8×8 см, внутри 15 кубиков 3×3×3 см каждый (из которых 2 утеряны) Государственная Третьяковская галерея
38. **Четки (Спектр).** 1976
Дерево, бумага, нить, машинопись. 7 кубиков. 3×3×3 см каждый
Государственная Третьяковская галерея
39. **Buy me, Please.** 1975
Картон, ткань, бумага, машинопись. 8×8×8 см, внутри кубик 3×3×3 см
Государственная Третьяковская галерея
40. **Manchester. Population 541.500.** 1975
Картон, бархатная бумага, бумага, конфетти, машинопись. 8×8×8 см
Государственная Третьяковская галерея
41. **Рай – чистилище – ад.** 1976
Дерево, бумага, картон, стекло, тушь, машинопись. 60 кубиков. 3×3×3 см каждый, общий размер 62×82×8 см
Государственная Третьяковская галерея

РИММА И ВАЛЕРИЙ ГЕРЛОВИНЫ
42. **2×2=4.** 1977 (печать 2012)
Фото Николетты Мислер
Ч/б фотография. 40×60 см
Предоставлено авторами
43. **Зима – лето.** 1976-1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотографии. 2 части. 30×20 см каждая
Предоставлено авторами
44. **Зоо – Homo sapiens.** 1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотография. 70×50 см
Предоставлено авторами
45. **Костюмы.** 1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотографии. 2 части. 30×20 см каждая
Предоставлено авторами
46. **Солнечные часы.** 1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотографии. 2 части. 30×20 см каждая
Предоставлено авторами
47. **СССР – USA.** 1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотографии. 2 части. 30×20 см каждая
Предоставлено авторами
48. **Яблоко.** 1977 (печать 2012)
Фото Виктора Новацкого
Ч/б фотографии. 2 части. 30×20 см каждая
Предоставлено авторами
49. **Мысль в футляре.** 1978
Картон, стекло, бумага. 24,8×11,5×10,4 см
Из собрания Игоря Макаревича и Елены Елагиной

ГРУППА «ГНЕЗДО» (ГЕННАДИЙ ДОНСКОЙ, МИХАИЛ РОШАЛЬ, ВИКТОР СКЕРСИС)
50. **Коммуникационная труба.** 1974
Оцинкованное железо, эмаль, резина. 16,5×130 см
Предоставлено Анной Федоровой
51. **Пять выгоревших на солнце листов бумаги.** 1975 (реконструкция 2008)
Оргалит, бумага. 117×47 см
Предоставлено Виктором Скерсисом
52. **Термография Горького.** 1975 (авторская реконструкция 1998)
Металл, нагревательный элемент. 90×23,5×2 см
Предоставлено Анной Федоровой
53. **Помощь советской власти в битве за урожай.** 1976 (печать 2012)
Фото Игоря Пальмина
Фотографии, бумага, ч/б печать. 4 части. 30×45 см каждая
Предоставлено Виктором Скерсисом
54. **Станем на метр ближе.** 1976 (печать 2012)
Ч/б фотографии, бумага, текст, цветная печать. 50×70 см
55. **60 ногтей Донского, Рошаля, Скерсиса. К 60-летию Советской власти (Новое летоисчисление 1917–1977).** 1977
Ч/б фотография. 60 частей. 30×24 см каждая
Государственный центр современного искусства
56. **Минута недышания в защиту окружающей среды.** 1977 (печать 2012)
Фото Валентина Серова (?)
Ч/б фотография. 25×45 см
Предоставлено Виктором Скерсисом

57. **Сахаров из сахара и Солженицын из соли.** 1977 (авторская реконструкция 2004)
Гипс, соль, сахар. 58×45×9 см; 56×40,5×10 см
Предоставлено Анной Федоровой
58. **Серия «Нефункциональное искусство». Попытка взлета.** 1977 (печать 2012)
Ч/б фотография. 40×30 см
Предоставлено Виктором Скерсисом
59. **Серия «Нефункциональное искусство». Попытка увидеть самое себя в прошлом и будущем.** 1977 (печать 2012)
Ч/б фотография. 40×30 см
Предоставлено Виктором Скерсисом
60. **Искусство в массы.** 1978 (печать 2005)
Ч/б фотография. 44×59 см
Государственная Третьяковская галерея

ГРУППА «ГНЕЗДО» (ГЕННАДИЙ ДОНСКОЙ)

61. **Направление мысли.** 1979 (реконструкция 2012)
Машинопись, магнитная лента.
Размер варьируется

ИЛЬЯ КАБАКОВ

62. **Шутник Горохов.** 1973
Альбом из серии «Десять персонажей» (факсимильное издание 1998)
Бумага, картон, цв. типографская печать. 32 листа.
51×35 см каждый
Государственная Третьяковская галерея

ГРУППА «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»

63. **Появление.** 1976 (печать 2012)
Документация акции.
Ч/б фотография, текст.
100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским
64. **Либлих.** 1976 (печать 2012)
Описательный текст акции. Бумага, машинопись. 30×21 см
Предоставлено Андреем Монастырским
65. **Палатка.** 1976 (печать 2012) Документация акции.
Ч/б фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским
66. **Лозунг-1977.** 1977 (печать 2012) Документация акции
Цв. фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским
67. **Шар.** 1977 (печать 2012)
Документация акции
Ч/б фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским
68. **Комедия.** 1977 (печать 2012) Документация акции.
Ч/б фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским
69. **Фонарь.** 1977 (печать 2012)
Описательный текст. Бумага, машинопись. 30×21 см
Предоставлено Андреем Монастырским
70. **Лозунг-1978.**
1978 (печать 2012) Документация акции.
Цв. фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см. Предоставлено Андреем Монастырским
71. **Время действия.** 1978 (печать 2012) Документация акции. Ч/б фотография, текст. Размер выставочного экземпляра 100×70 см
Предоставлено Андреем Монастырским

ВИТАЛИЙ КОМАР, АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

72. **Инсталляция «Рай».** 1972-1973 (печать 2012)
Цв. фотография инсталляции, 24×30 см
Предоставлено авторами
73. **Круг. Квадрат. Треугольник.** 1974 (реконструкция элементов из дерева 2012)
Деревянные элементы, Ø 86 см, 86×86 см, 74,5×86 см
Ч/б фотография. 32,4×44,4 см
Коллекция Юрия Альберта
74. **Аппарат для вращения документов.** Начало 1970-х (реконструкция 2012)
Пластик, мотор. 13×30×30 см (без документа). Фотография вращающейся сберкнижки.
2 части. 17×12 см каждая
Предоставлено авторами
75. **Идеальный документ.** 1974–1975 (печать 2012)
Цв. фотографии, 4 части.
30×20 см каждая
Предоставлено авторами
76. **Идеальный аппарат для решения энергетической проблемы.** 1975
Ч/б фотография. 15,5×11,1 см
Собрание Юрия Альберта
77. **Мы думаем о вас.** 1975
Ч/б фотография. 15,5×11,1 см
Собрание Юрия Альберта
78. **Цвет – великая сила!** 1975
Ч/б фотография. 68×43 см
Собрание Людмилы Черной
79. **Каталог суперобъектов для суперлюдей**. 1976–1977 (печать 2007)
18. **Кудам**; 19. **Тяирп**; 20. **Овиорли**; 26. **Буфт**; 28. **Ларедосиус**; 29. **Малый Стердак**; 31. **Кьюргол-16**; 32. **Дыло–2**; 33. **Дыло–2 (Опорная часть)**; 34. **Овелтуй**; 35. **Малый Дуган**; 36. **Болдальон**
Цв. фотографии, 12 из 36 листов. 95×63 см каждая
Государственная Третьяковская галерея
80. **Аукцион по продаже душ.** 1979 (печать 2012)
В Москве аукцион проведен группой «Гнездо» (Геннадий Донской, Михаил Рошаль, Виктор Скерсис) 19 мая 1979 года в мастерской художника Михаила Одноралова
Документация акции.
Ч/б фотографии, 2 части.
12×17 см каждая
Фото 1. **Аукцион в Москве. Связь с нью-йоркским офисом *Komar and Melamid Inc* осуществляется по телефону.**
Фото 2. **Покупатели и аукционисты. Москва.** Предоставлено авторами
Контракт на продажу души Анджелы Джонсон (в клетке).
Бумага, печать, шариковая ручка. 13,9×21,5 см
Клетка (изготовлена Донским, Рошалем, Скерсисом).
Дерево, металл. 15×20×15 см
Собственность Юрия Альберта и Вадима Захарова

ДУГЛАС ДЭВИС, ВИТАЛИЙ КОМАР, АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

81. **Questions New York – Moscow – New York – Moscow (Где черта между нами?).**
1975–1977. Страница из журнала «Америка», № 268, март 1979. 35,2×26,5 см (оригинал – коллекция музея Метрополитен)
Архив Юрия Альберта

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ

82. **Выбор цели.** 1976
Текст, ч/б фотографии.
6 частей. 29×39 см каждая
Предоставлено автором
83. **Передвижная галерея русских художников.**
1978. Фанера, дерево, картон, бархат, коробка, гипс. 27,5×28×4,5 см; 20 ч/б фотографий 24×18 см каждая, наклеенных на планшет 100×100 см
Государственная Третьяковская галерея

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

84. **Куча № 4.** 2012 (повторение работы 1975)
Текст инструкции, дерево, краска, разнообразные предметы.
Размер вариативен
85. **Пушка.** 1975
Дерево, картон, бумага, металл, оргстекло, краска, печать. 54×54×66 см
Московский музей современного искусства
86. **Палец.** 1978
Дерево, картон, бумага, краска, печать. 39×22×14 см
Собрание Николая Паниткова – Музей МАНИ (предоставлено Е.К.АртБюро)

ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ

87. **Стихи (Рост).** 1958
Стихи про всякую воду. 1961
Бумага, машинопись.
29,4×20,7 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
88. **Это что / Это что.** 1964
Свобода есть. 1964
Бумага, машинопись.
29,4×20,7 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
89. **Зима / Зима зима.** 1967
Бумага, машинопись. 29×20 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
90. **Луна / А.** 1968–1970
Бумага, машинопись.
29,6×20,7 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
91. **– Рано.** 1970-е
Бумага, машинопись.
14,7×10,3 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
92. **осень. / и понеслась.** 1971
Бумага, машинопись, карандаш. 27,7×20,3 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
93. **Что делать.** 1971
Бумага, машинопись. 15×10,5 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
94. **И так+ и так и так++.** 1973–1974
Бумага, машинопись. 28×20,8 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
95. **о / солнце.** 1977–1978
Бумага, машинопись, карандаш. 29,7×20,7 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
96. **жить как причина жить.** 1978
Бумага, машинопись. 15×10,3 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)
97. **умри / лирик.** 1978
Бумага, машинопись. 15×10,3 см
Архив Всеволода Некрасова (предоставлено Галиной Зыковой и Еленой Пенской)

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

98. **Банка автобиографии.** 1975
Металл, бумага, дерево, гипс, смешанная техника.
Высота 17 см, Ø 8,5 см
Государственный центр современного искусства
99. **Банка вопрошания.** 1975
Металл, бумага, дерево, гипс, смешанная техника.
Высота 19,7 см, Ø 7,5 см
Государственный центр современного искусства
100. **Дмитрий Александрович Пригов читает стихи 1970-х**
Съемка: Гюнтер Хирт, Саша Вондерс. 1985
Фрагмент из видеосборника Moskau. Moskau. - Poesie, Aktion, Kunst in Moskau. Eine Dokumentation von Günter Hirt & Sascha Wonders. VHS. s/w, 43 Min. Edition S-press, 1988
Предоставлено Сабиной Хэнсген
101. **Серия «Имеется».** 1977–1978
Бумага, коллаж, машинописный текст. 6 листов.
42×30 см каждый
Государственная Третьяковская галерея

Серия «Стихографика»:
102. **Внезапно среди полного здоровья.** 1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
103. **Дважды два.**
1975–1978
Бумага, машинопись.
29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
104. **Деятель культуры.**
1975–1978
Бумага, машинопись.
29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
105. **И восходит солнце.**
1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
106. **И жизнь хороша.**
1975–1978
Бумага, машинопись.
29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
107. **Ин вино веритас.**
1975–1978
Бумага, машинопись.
29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
108. **Мой дядя самых честных правил.** 1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
109. **Нас вырастил Сталин**.
1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
110. **Поезд дальше не пойдет.**
1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова
111. **Уважаемый товарищ.**
1975–1978
Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см
Собрание Бориса Орлова

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

112. **Autocodex–1974.** 1974
Бумага, машинопись. 123 листа.
15×21 см каждый
Собрание Ирины Наховой
113. **Новый Антракт.** 1975
Бумага, машинопись. 89 листов.
15×22 см каждый, 7,4×12,3 см
(1 лист)
Собрание Ирины Наховой
114. **Очередная программа.**
1975
Карточки перфорированные, фломастер. 79 частей.
14,7×20,8 см каждая
Собрание Ирины Наховой
115. **Очередная программа.** 1975
DVD. 15 мин. 28 сек.
Монтаж видео: Георгий Стефанов. 2012
116. **Способ разрешения.**
1975
Бумага, машинопись. 9 частей.
14,5×19,2 см каждая
Собрание Ирины Наховой
117. **Это все.** 1975
Бумага, машинопись, 69 частей.
15×20,5 см каждая
Собрание Ирины Наховой
118. **Это все.** 1975
DVD. 11 мин. 38 сек.
Монтаж видео: Георгий Стефанов. 2012
119. **Каталог комедийных новшеств.** 1976
Бумага, машинопись. 130 листов. 15×21 см каждый
Собрание Ирины Наховой
120. **Каталог комедийных новшеств.** 1976
DVD. 15 мин.
Монтаж видео: Георгий Стефанов. 2012
121. **Смотри на обороте.**
Конец 1970-х
Карточки перфорированные, машинопись. 14 частей.
14,7×20,8 см каждая
Собрание Ирины Наховой

ВИКТОР СКЕРСИС

122. **Книга.** 1978
Ч/б фотографии. 2 части.
23,9×18,3 см каждая. Бумага, машинописный текст.
29,7×21 см
Коллекция Юрия Альберта
123. **Машина «Понимание».**
1978
Дерево, металл.
24×21,5×72,5 см
Коллекция Юрия Альберта

ИВАН ЧУЙКОВ

124. **Далекое – близкое.** 1976
(печать 2012)
Бумага, печать. 11 листов.
29,7×21 см каждый
Предоставлено автором

Серия «Виртуальные скульптуры»:
125. **Виртуальные объекты (проект для 4-х углов комнаты).**
1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×29,5 см
Предоставлено автором
126. **Виртуальная скульптура № 1.** 1977
Бумага, шариковая ручка.
21×30 см
Предоставлено автором
127. **Виртуальная скульптура № 2.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
128. **Виртуальная скульптура № 3.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
129. **Виртуальная скульптура № 4.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
130. **Виртуальная скульптура № 8.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
131. **Виртуальная скульптура № 9.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
132. **Виртуальная скульптура № 10.** 1977
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором

133. **Mirror II.** 1977
Ч/б фотографии. 3 части.
17×23 см каждая
Из собрания Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
134. **Mirror III**. 1977
Ч/б фотографии. 5 частей.
17×23 см каждая
Собрание Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
135. **Mirror IV**. 1977
Ч/б фотография. 17×23 см
Собрание Игоря Макаревича
и Елены Елагиной
136. **Из серии «Зоны».**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
137. **Из серии «Зоны». № 1**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
138. **Из серии «Зоны». № 3**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
139. **Из серии «Зоны». № 7**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
140. **Из серии «Зоны». № 8**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
141. **Из серии «Зоны». № 9**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
142. **Из серии «Зоны». № 11**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
143. **Из серии «Зоны». № 12**
1977–1978
Бумага, шариковая ручка,
цв. карандаш. 21×30 см
Предоставлено автором
144. **Виртуальная скульптура в мастерской художника.** 1978
Фото Игоря Макаревича
Ч/б фотография. 17×23 см
Собрание Игоря Макаревича
и Елены Елагиной

АЛЕКСАНДР ЮЛИКОВ

145. **Дневник 1976 года.** 1976
Холст, масло, тушь. 100×100 см
Предоставлено автором

Московский концептуализм. Начало

Издание осуществлено в связи с выставкой
«Московский концептуализм. Начало»

Арсенал, Нижний Новгород
28 сентября — 2 декабря 2012

Куратор выставки и редактор-составитель каталога:
Юрий Альберт

Редактор:
Александра Обухова

Координация выставки и издания каталога:
Елена Белова, Алиса Савицкая

Фото:
Юрий Альберт, Владислав Ефимов

Дизайн и верстка:
Сергей Астафуров

Выпускаюший редактор:
Александр Извеков

Корректоры:
Александра Кириллова, Ирина Фельдман

Подписано в печать ??.02.2014
Формат 84×108 1/16, Шрифт KudrashovC,
FranklinGothicBook. Печать офсетная.
Печ. л. 32. Тираж 1000 экз. Заказ 27899

Издание Приволжского филиала
Государственного центра современного искусства
603082, Нижний Новгород, Кремль, корпус 6,
Арсенал

Отпечатано в типографии Locus Standi
129090, Москва, ул.Щепкина, 8
www.ls.ru

ISBN 978-5-94620-087-5

9 785946 200875